DIE MESSEN VON LUIGI CHERUBINI

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

HANS TERNES

aus

UDENHAUSEN/HUNSRÜCK

BONN 1980

1979

DIE MESSEN VON LUIGI CHERUBINI

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

HANS TERNES

aus

UDENHAUSEN/HUNSRÜCK

BONN 1980

Angefertigt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität Bonn

1. Gutachter: Prof. Dr. G. Massenkeil
2. Gutachter: Prof. Dr. E. Platen

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Februar 1979

Druck: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

A. Quellenteil 8
Vorbemerkungen 8
I. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Messen und Messenteile 13
1. Messen 13
CV 1 Messe D-Dur 13
CV 2 Messe C-Dur 14
CV 3 Messe C-Dur 14
CV 145f Messe F-Dur 15
CV 155 Messe d-moll 23
CV 174 Messe C-Dur 32
CV 3o8 Messe Es-Dur 4o
CV 196 Messe e-moll 43
CV 2o2 Messe G-Dur 46
CV 211 Messe B-Dur 5o
CV 222 Messe A-Dur 53
CV 333ff. Messe C-Dur (Fragment) 64
Messe As-Dur 67
2. Requiems 7o
CV 184 Requiem c-moll 7o
CV 239 Requiem d-moll 88
3. Kyrie-Kompositionen 98
CV 3o2 Kyrie f-moll 98
CV 175,1 Kyrie 99
CV 175,2 Kyrie 99
CV 175,3 Kyrie 1oo
CV 176a Kyrie B-Dur 1oo
CV 177 Kyrie d-moll 1o1
CV 332 Kyrie G-Dur 1o2
CV 3o5 Kyrie G-Dur 1o3
CV 3o6 Kyrie g-moll 1o4

CV 3o7 Kyrie D-Dur 1o4
CV 3o9 Kyrie 1o5
CV 188 Kyrie C-Dur 1o6
CV 312 Kyrie F-Dur 1o7
CV 2oo Kyrie F-Dur 1o8
CV 334 Kyrie (Fragment) F-Dur 1o9
CV 217 Kyrie c-moll 11o
4. Gloria-Kompositionen 111
CV 182b Gloria 111
CV 192 Gloria F-Dur 111
5. Credo Kompositionen 113
CV 331 Credo C-Dur 113
CV 139 Credo G-Dur 114
CV 183 Credo 116
6. Sanctus-Kompositionen 117
CV 175,5 Sanctus 117
CV 332 Sanctus C-Dur 117
CV 191 Sanctus und O salutaris hostia Es-Dur 118
CV 213 Sanctus A-Dur 121
7. O salutaris hostia-Kompositionen 123
CV 75 O salutaris hostia C-Dur 123
CV 176 O salutaris hostia Es-Dur 123
CV 178 O salutaris hostia C-Dur 125
CV 189 O salutaris hostia B-Dur 126
CV 197 O salutaris hostia G-Dur 127
CV 2o9 O salutaris hostia D-Dur 128
CV 223 O salutaris hostia G-Dur 13o
CV 224 O salutaris hostia B-Dur 131
CV 225 O salutaris hostia G-Dur 133
8. Agnus Dei-Kompositionen 136
CV 19o Agnus Dei C-Dur 136
CV 21o Agnus Dei g-moll 137

II. Zusammenfassung 139

B. Analytischer Teil 145
Vorbemerkungen 145
I. Das Verhältnis von textlicher und musikalischer Gliederung 146
1. Die Messen und Messenteile 146
a. Kyrie 146
b. Gloria 155
c. Credo 167
d. Sanctus 194
e. O salutaris hostia 199
f. Agnus Dei 2o7
2. Die Requiems 215
a. Introitus/Kyrie 216
b. Graduale 22o
c. Dies irae 222
d. Offertorium 231
e. Sanctus 233
f. Pie Jesu 234
g. Agnus Dei 236
II. Die musikalische Gestaltung der Akklamationen 24o
III. Musikalischer Ausdruck spezieller Sinngehalte 255
IV. Bemerkungen zur Gestaltung des Vokalsatzes 267
1. Die verschiedenen Besetzungsarten 267
2. Der Vokalsatz 274

Literaturverzeichnis 3o2

Einleitung

Daß das Werk Luigi Cherubinis bisher so wenig erforscht worden ist, mag. u. a. darin eine Ursache haben, daß der Italiener Cherubini zwar in Frankreich als Komponist und Direktor des Konservatoriums (1822 - 1842) in Paris zur Geltung kam, daß seine Werke aber vor allem in Deutschland aufgeführt worden sind. Darüber hinaus existiert weder eine Gesamtausgabe noch ein thematisches Verzeichnis seiner Werke. Soweit ich sehe, liegen bis heute nur zwei Spezialstudien über das kompositorische Schaffen Cherubinis vor (1).

Nur kurz vor und nach dem 1. Weltkrieg haben sich in Deutschland zwei namhafte Musikforscher - Richard Hohenemser (2) und Ludwig Schemann (3) - der Erforschung des Lebens und Werks von Cherubini gewidmet.

Das Werk Hohenemsers ist einzuordnen in die große Anzahl der Publikationen über "Leben und Werk" von Künstlern, in denen die jeweilige Komposition in dem biographischen Zusammenhang eingebettet ist. Hinsichtlich der Messen behandelt Hohenemser besonders die im Druck erschienenen; die im Autograph erhaltenen Messen werden nur kurz besprochen, auf viele Messenteile geht er überhaupt nicht ein. Sein Ziel sah er auch nicht darin, mit "philologischer Genauigkeit auf jedes einzelne Werk einzugehen" (4), sondern er wollte Grundlagen geben, an die sich "Einzel-

---

1) Maurice L. White: The motets of Luigi Cherubini. Michigan, Phil. Diss. 1968.
Siegfried Saak: Studien zur Instrumentalmusik Cherubinis. Göttingen, Phil. Diss. 1976.
2) Richard Hohenemser: Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1913.
3) Ludwig Schemann: Luigi Cherubini. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1925.
4) Richard Hohenemser: a. a. O. S. VII.

untersuchungen anschließen" sollten.

Die umfangreichere Publikation von Schemann bringt eine bis dahin noch nicht vorliegende detaillierte Biographie Cherubinis. Die Analyse ist nach Werkgruppen geordnet und ist methodisch als hermeneutische Analyse in der Nachfolge Hermann Kretzschmars einzuordnen.

Die vorliegende Arbeit geht einen anderen Weg. Ein erster Teil umfaßt ein thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis der Messen und Messenteile. In einem zweiten Teil schließen sich spezielle Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis und zum Vokalsatz an.

Die vorliegende Untersuchung entstand auf Anregung von Herrn Professor Dr. Günther Massenkeil. Ihm gilt mein herzlicher Dank für vielfältige Gespräche zu Inhalt und Anlage dieser Arbeit.

A. Quellenteil

Vorbemerkungen

Ein thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini existiert noch nicht. Bei vorliegender Erstellung eines thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Messen und Messenteile wird für die Numerierung der einzelnen Werke die Zählung übernommen, die in dem von Bottée de Toulmon (1) herausgegebenen "Catalogue général", den Cherubini selbst verfaßt hat, vorgegeben ist. Werke, die Cherubini nicht in seinen "Catalogue général" aufgenommen hat, die ihm aber eindeutig zugeordnet werden konnten und auch als solche von Bottée de Toulmon im "Supplément" des "Catalogue général" verzeichnet sind, werden nach dem von Cornelia Schröder (2) vorgelegten "Chronologischen Verzeichnis ...", das eine Bestandsaufnahme der sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) befindlichen Autographe darstellt, numeriert; allerdings nicht wie in dem veröffentlichten Aufsatz, sondern wie in dem Handexemplar der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. In diesem Exemplar ist den Werken des "Supplément" in ihrer Numerierung die Zahl "3o" vorangestellt. Die Übernahme dieser Zählung ist insofern sinnvoll, als die sich in der Deutschen Staatsbibliothek befindlichen Autographe - bis auf ein Werk befinden sich übrigens alle Autographe dort - ebenfalls diese Zählung haben. Der Nummer des einzelnen Werkes wird in vorliegendem thematisch-bibliographischen Verzeichnis die Abkürzung CV für "Cherubini-Verzeichnis" vorangestellt.

---

1) Bottée de Toulmon: Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini. Paris 1843.
2) Cornelia Schröder: Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 3. 1961. S. 24 - 6o.

Für jedes einzelne Werk werden Titel, Tonart, Kompositionsjahr und Besetzung angegeben. Hinsichtlich der vokalen Besetzungsangabe verfuhr Cherubini nicht einheitlich. Bis CV 155 (Messe d-moll aus dem Jahre 1811) verwandte Cherubini neben dem Sopran-, Tenor- und Baßschlüssel auch den Altschlüssel. In CV 155 wird die mit dem letztgenannten Schlüssel ausgestattete Stimmlage als "Contre-Alto" bezeichnet. Ab CV 174 (Messe C-Dur aus dem Jahre 1816) verwandte Cherubini für den in der Stimmlage des Alt singenden Part nur noch den Sopranschlüssel und bezeichnet diese Stimmlage nicht mehr als "Contre-Alto", sondern als "second dessus". Dieser "zweite Sopran" entspricht aber in allen Fällen der Stimmlage des Alts. Bei der Angabe der einzelnen Stimmgattungen wird daher der Einheitlichkeit halber der "Contre-Alto" bzw. der "second dessus" mit A (Alt) angegeben. Die Aufzählung der Instrumente erfolgt nach der heute üblichen Reihenfolge.

Die Incipits sind in der Regel auf 2 Systeme reduziert. Falls die Singstimmen nicht mit dem Beginne des Werkes einsetzen, ist ihr Einsatz unter Angabe der Taktzahl mitgeteilt.

Für die Nachweise sind die Werke von Bottée de Toulmon (1), Bellasis (2), Eitner (3), Schröder (4) und Lesure/Sartori (5) herangezogen worden. Besonders hervorzuheben ist das Werk von

---

1) Bottée de Toulmon: Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini. Paris 1843.
2) Edward Bellasis: Cherubini. Memorials Illustrative of His Life. London 1874.
3) Robert Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 1o Bde. Leipzig 19oo - 19o4.
4) Cornelia Schröder: Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 3. 1961. S. 24 - 6o.
5) François Lesure u. Claudio Sartori: Tentativo di un catalogo della produzione di Luigi Cherubini. In: Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Florenz 1962. S. 139 - 187.

Bottée de Toulmon, der den von Cherubini selbst verfaßten "Catalogue général" in seiner Funktion als Bibliothekar des Konservatoriums, dem Cherubini von 1822 bis 1842 als Direktor vorstand, 1843 veröffentlichte. Besondere Bedeutung kommt in diesem Verzeichnis dem "Supplément" zu, da Bottée de Toulmon darin "Oeuvres qui n'ont pas été comprises par M. Cherubini dans son catalogue général, et copies faites en double d'oeuvres qui y sont comprises" aufgenommen hat. Bellasis übernimmt in seiner Publikation von 1874 die Anlage des Katalogs von Bottée de Toulmon, numeriert aber abweichend davon alle Werke konsequent durch, was dann gegenüber dem Werk von Bottée de Toulmon zu abweichenden Opuszahlen führt. Daneben führt er einige damals bekannte Drucke an. Eitner nennt der Anlage seines Werkes entsprechend besonders die Drucke mit Besitzvermerken der Bibliotheken. Schröders Verzeichnis kennzeichnet die sich heute noch in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) erhaltenen Autographe Cherubinis und führt bis dahin noch nicht bekannte Autographe auf, die sich ebenfalls in der Deutschen Staatsbibliothek befinden. Den Katalog von Lesure/Sartori kann man als eine Zusammenfassung der bisher genannten Kataloge bezeichnen; er gibt aber darüber hinaus bis dahin nicht erwähnte Drucke an.

Bei den Autographen sind neben Standort, Standnummer nähere Beschreibungen wie Titel, Seitenzahlen, Widmungen usw. angegeben. Über die Art, wie fast alle Autographe nach Berlin gekommen sind, gibt es zwei Versionen. Bei Schröder (1) heißt es: "Den kostbaren Besitz verdankt die Bibliothek dem Umstand, daß nach dem Tode Cherubinis die französische Regierung nicht bereit war, den von der Witwe zum Verkauf angebotenen Nachlaß zu übernehmen. Es wurde mit Berlin verhandelt, aber auch hier kam man zunächst zu keinem Abschluß. Erst als 35 Jahre später, 1878, der Plan

1) Cornelia Schröder: Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis ... In: Beiträge zur Musikwissenschaft 3. 1961. S. 25.

wieder aufgegriffen wurde, nachdrücklich unterstützt von Männern wie Philipp Spitta und Joseph Joachim, konnte die Königliche Bibliothek den Nachlaß erwerben." Nach einer anderen Quelle (1) kamen die Autographe 1878 durch eine Stiftung des Kaufmanns Otto Delschau zum Preis von 30000 Franken in den Besitz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin. Die zuletzt angegebene Version hält der Leiter der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek laut mündlicher Auskunft für die zutreffendere.

Die Abschriften, die für die Überlieferung der Werke Cherubinis eine nicht so große Rolle spielen wie bei anderen Komponisten - da fast alle Autographe z. Zt. zugänglich sind und die größte Anzahl der Werke im Selbstverlag herausgegeben wurde - sind nach Ländern aufgeführt.

Die Ausgaben sind unterteilt in Partituren, Klavierauszüge, Singstimmen, Orchesterstimmen und Bearbeitungen. Die Aufzählung erfolgt chronologisch.

Eine Ausgabe der Briefe Cherubinis liegt noch nicht vor. Soweit die Briefe in der zugänglichen Literatur publiziert sind, sind sie, falls sie sich auf die Messen beziehen, erwähnt.

Die Literatur über die Messen ist nicht zuletzt aus rezeptionsgeschichtlichen Gründen chronologisch aufgeführt. Neben Ankündigungen der Kompositionstätigkeit Cherubinis und von Drucken sind Rezensionen von Ausgaben, Aufführungen und allgemeine Besprechnungen in die Literatur aufgenommen. Lexikaartikel sind bis auf einige Ausnahmen nicht berücksichtigt.

Die Daten der Aufführungen sind chronologisch angeordnet. Soweit möglich sind Aufführungsjahr, Aufführungstag, Ort, Anlaß, Aus-

---

1) Georg Kinsky (Hrsg.): Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Strawinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch. Stuttgart 1953. S. 48

führende und Dirigent mitgeteilt. Für den Nachweis der Aufführungen, der selbstverständlich nicht lückenlos erfolgen kann, wurden die im Literaturverzeichnis aufgeführten Werke zugrundegelegt. Dieses Auswahlprinzip gibt einen repräsentativen Eindruck von der Aufführungshäufigkeit wieder. Ein + hinter der Jahreszahl bedeutet: in diesem Jahr oder später, ein - hinter der Jahreszahl bedeutet: in diesem Jahr oder früher.

Zur Kennzeichnung der verschiedenen Bibliotheken sind die im Répertoire International des Sources Musicales (RISM) verwandten Abkürzungen herangezogen worden. Im einzelnen handelt es sich um folgende Bibliotheken:

A-Wk	= Wien, Pfarramt St. Karl
A-Wn	= Wien, Österreichische Nationalbibliothek
B-Bc	= Brüssel, Conservatoire Royal de Musique
CH-Zz	= Zürich, Zentralbibliothek
D-BRD-B	= Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung preussischer Kulturbesitz
D-BRD-BNms	= Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Friedrich-Wilhelms-Universität
D-DDR-Bds	= Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
F-Pn	= Paris, Bibliothèque nationale
F-Rouen	= Rouen, Musée Boieldieu de Boisguillaume
Gb-Lbm	= London, British Museum
Gb-T	= Tenbury, St. Michael's College
I-Bl	= Bologna, Conservatorio di musica G. B. Martini
I-Bsf	= Bologna, San Francesco
I-Fc	= Florenz, Conservatorio di musica Luigi Cherubini
I-Ls	= Lucca, Seminario Arcivescovile
I-Mc	= Mailand, Conservatorio di musica Giuseppe Verdi
I-Vnm	= Venedig, Biblioteca nazionale Marciana

Den Bestand dreier Bibliotheken - D-BRD-B, D-DDR-Bds und F-Pn - konnte ich persönlich einsehen.

I. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Messen und Messenteile

1. Messen

CV 1 MESSE D-DUR

Komponiert 1773 - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Kontrabaß und Orgel.

Diese Messe enthält Kyrie, Gloria und Credo. Sie ist nicht als Fragment anzusehen, sondern sie entspricht in der Satzfolge der damaligen Gepflogenheit. Unter "Messa" verstand man zur Jugendzeit Cherubinis in Italien das gleiche wie in der Zeit Johann Sebastian Bachs im protestantischen Deutschland unter "Missa", und zwar die Vertonung des Kyrie und Gloria. Ein zusätzlicher Satz wurde in der Titelangabe angemerkt, wie im Nachweis bei Bottée de Toulmon zu sehen ist.

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 3 als Nr. 1: "MESSE et CREDO en ré, à 4 voix, avec accompagnement, à Florence. gr. partit., Ms. O., 146 pages" Bellasis, S. 38o als Nr. 1; Schröder, S. 3o als Nr. 1; Lesure/Sartori, S. 139.

Autograph

Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

Literatur

Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 7
Hohenemser, 1913, S. 4 - 11
Schemann, 1925, S. 5o6 - 5o7

CV 2 MESSE C-DUR

Komponiert 1774 - für Soli (SATB), Chor (SATB), Flöte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Kontrabaß und Orgel.

Diese Messe enhält nur Kyrie und Gloria.

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 3 als Nr. 2: "MESSE en ut, à 4 voix, avec accompagnement, à Florence. gr. partit., Ms. O., 166p." Bellasis, S. 38o als Nr. 3; Schröder, S. 3o als Nr. 2; Lesure/Sartori, S. 139.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

Literatur
Hohenemser, 1913, S. 4 - 11
Schemann, 1925, S. 5o6 - 5o7

CV 3 MESSE C-DUR

Komponiert 1775 - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Kontrabaß und Orgel.

Diese Messe enthält Kyrie und Gloria.

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 3 als Nr. 3: "MESSE en ut, à 4 voix, avec accompagnement, à Florence. gr. partit. Ms. O., 143 p." Bellasis, S. 38o als Nr. 6; Schröder, S. 3o als Nr. 3; Lesure/Sartori, S. 139.

Autograph

Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

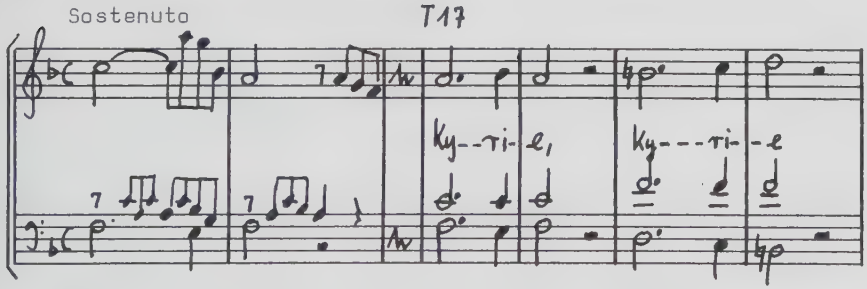
Literatur

Hohenemser, 1913, S. 4 - 12
Schemann, 1925, S. 5o6 - 5o7

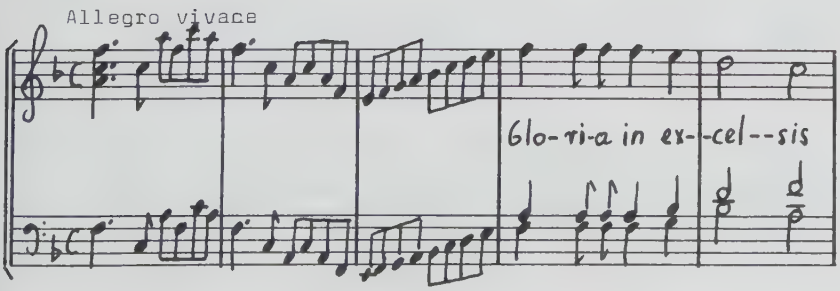
CV 145f MESSE F-DUR

Komponiert 18o8/18o9 - für Soli (STB), Chor (STB), Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Orgel.

Kyrie

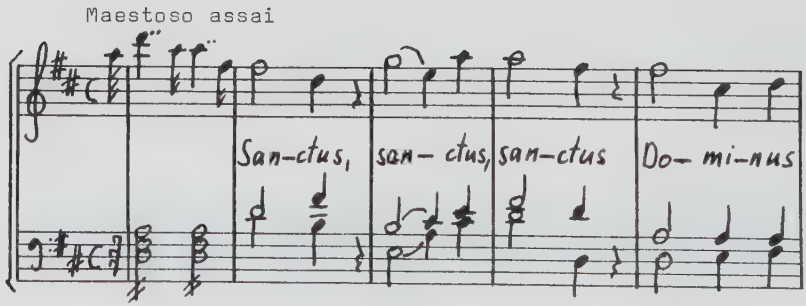


Gloria

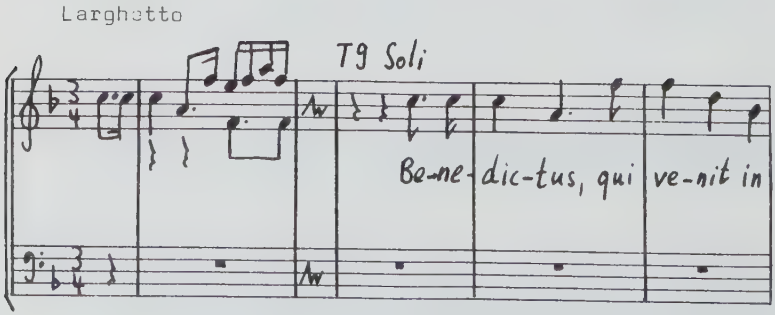


Credo

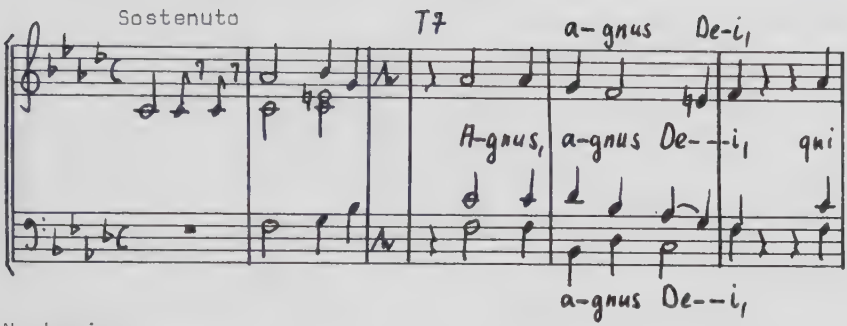
Sanctus



Benedictus



Agnus Dei



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 17: "MESSE en fa, à 3 voix, avec accompagnements, commencée à Chimay (18o8) et terminée à Paris l'année suivante, gravée et publiée en 181o." Bellasis, S. 393 als Nr. 272; Eitner, S. 419; Schröder, S. 42; Lesure/Sartori, S. 166.

Autograph

F-Pn, Ms. 1688, Partitur, 299 Seiten, Blatt 1 recto eigenhändige Widmung: "Messa/a 3 voci/con Strumente di L. Cherubini/à Chimay 18o8./Manuscrit/Donnée à son ami Auber/par l'auteur."

Abschriften

D-BRD-B, Mus. ms. 3471, Chorpartitur mit überlegter Hauptstimme des Orchesters, 121 Seiten, S. 1 = Titel: "Messe/par/L. Cherubini/Chorpartitur."

D-BRD-B, Mus. ms. 3471 (I.), Soli- und Chorstimmen.

D-BRD-B, Mus. ms. 3471 (II.), Chorstimmen (ST) und Instrumentalstimmen.

D-BRD-BNms, Sammlung Klein Ec 41.1, Partitur von Kyrie, Sanctus und Benedictus (Marx-Weber, S. 18.)

D-DDR-Bds, Ms. 3o2, Partitur, 33 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi./Kyrie et Gloria./à 3 voix, avec accompagnements./L. Cherubini./Paris 1816./N.° I./(Il faut des Tym-

balles/dans cette messe)/(Trompettes ad libitum)". Das Kyrie ist neu, das Gloria ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis aus dem Jahre 1816.
D-DDR-Bds, Ms. 332, "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie; ... Gratias; Laudate dominum; Sanctus; Agnus Dei a 3 avec accompagnements./par L. Cherubini/N.o 5." Das Agnus Dei ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis bis auf den um 6 Takte kürzeren Schluß aus dem Jahre 1816.
F-Pn, D. 1996 (1), fehlerhafter Klavierauszug des Kyrie von Madame Allart (1801 - 1879).
F-Pn, D. 1996 (2), Chorstimmen (STB) zum Kyrie des o. g. Klavierauszuges von F-Pn, D. 1996 (1).
F-Pn, D. 16741, Instrumentalstimmen zur ganzen Messe für Flöte und Corni in fa; Instrumentalstimmen zum Gloria für Timballes; Instrumentalstimmen zum Gloria und Credo für Trompettes, Trombonne alto, tenor und basso; Chorstimme (B) zum Gloria ab Erstausgabe S. 51 ("Gloria, Gloria"), Credo, Sanctus und Agnus Dei.
I-Ls, B. 255, "Gloria per coro e orchestra [in Fa maggiore]. Partitura del sec. XIX di c. (42)". (Maggini, S. 238.)
I-Ls, B. 255, "Credo per coro e orchestra in Si bemolle . Partitura del sec. XIX di c. (56)". (Maggini, S. 238.)

Ausgaben

a. Partituren

Paris: Magasin de Musique (1810). PNr. 657. 351 S.

MESSE/A Trois Voix/et Choeurs avec Accompagnemens/par/L. CHERUBINI/L'un des Inspecteurs du Conservatoire Impérial de Musique/et Membre de l'Institut Royal de Hollande./Prix [der Preis selbst ist ausradiert] fr./Propriété de l'Auteur. Déposée à la Bibliothèque Impériale./A Paris,/Au Magasin de Musique, Rue de Richelieu N.o 76, vis-à-vis celle de Menars./et en face du Petit Dunkerque./657.

Auf dem Titelblatt unten links ist der Sternstempel der sechs Herausgeber Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Isouard, Boieldieu. Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 63. Zur Datierung Bottée de Toulmon, S. 17.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, D. 1994. Der Preis ist hier mit "48" angegeben. Zwischen Titelblatt und S. 1 befindet sich ein loses Blatt mit der "LISTE DES SOUSCRIPTEURS". Besitzer dieses Exemplars war offensichtlich Jean-Nicolas Le Froid de Méreaux (1767 - 1838), der in der Subskribentenliste als Professor aufgeführt ist.
F-Pn, L. 547a. Titelblatt wie bei F-Pn, D. 1994; ebenfalls mit Subskribentenliste. Besitzer dieses Exemplars war Adolphe Charles Adam (18o3 - 1856).
F-Pn, L. 3851. Titelblatt wie bei F-Pn, D. 1994; ebenfalls mit Subskribentenliste. Besitzer dieses Exemplars war Charles Lucien Lambert (18.. - 1875).
D-BRD-B, N. Mus. 4391

Paris: Imprimerie du Conservatoire (1813+). PNr. 657.
351 S.

Messe à trois voix et choeurs avec accompagnement par L. Cherubini ...

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 3848. Besitzer dieses Exemplars war Auguste Enfantin. Die Verlagsangabe bezieht sich auf die Verleger François und Etienne Ozi. Zur Datierung Hopkinson, S. 84.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, L. 4625
F-Pn, L. 12o73. Diese Ausgabe befindet sich in einem Sammelband; der Messe vorgebunden sind noch folgende Werke:

O salutaris hostia	F [rancois] J[oseph] Gossec
Hymne à la vierge	Fiocchi, V.
O salutaris hostia	Thollé, [Thomas]
Misere	J. [Giovanni] B[attista] Peregolese [sic] [Pergolesi]

Paris: Magasin de Musique du Conservatoire (1825+). PNr. 657. 351 S.
Messe à trois voix et choeurs avec accompagnement par L. Cherubini ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 15591. Zur Datierung Hopkinson, S. 63.

Paris: Henri Heugel (1885+).
Première messe solennelle (Messe de S.te Cécile) en fa majeur à 3 voix ...
Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 des Klavierauszuges der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58. Lesure/Sartori, S. 166, datieren allerdings auf 1881.

b. Klavierauszüge

Leipzig: Frederic Hofmeister (1811-). PNr. 144. 1o1 S.
Messe à trois voix et Choeurs, arrangée pour le pianoforte, composée par L. Cherubini ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 2378. Zur Datierung Deutsch, S. 15 und AMZ 13, 1811, Sp. 91.

Leipzig: Friedrich Hofmeister (1859-). PNr. 144. 99 S.
Erste lateinische Messe für drei Singstimmen, Solo und Chor, in Musik gesetzt von L. Cherubini ... Zweite Auflage ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 1995. Zur Datierung Hofmeister, 186o, S. 324

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1865). PNr. 445o. 127 S. Ed. Peters Nr. 47a.
Messe N.o 1 F-Dur. Als Nr. 1 in: Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich.
Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 11125. Zur Datierung Deutsch, S. 14. Die o. g. Reihe erschien auch in variierten Titeln, so "Kirchenmusik und Oratorien im Klavier-Auszuge mit Text" bzw. "Oratorien, Messen und andere Kirchenmusik im Klavierauszuge mit Text".

Paris: Henri Heugel (1885+). Première messe solennelle (Messe de S.te Cécile en fa majeur à 3 voix ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58. Lesure/Sartori, S. 166, datieren allerdings auf 1881.

c. Bearbeitungen

London: Novello Ewer & Co. Gloria ... Bearbeitung für Orgel ohne Chor. In: The Organist's Companion. A Collection of Voluntaries for the organ arranged by Sir John Goss. Bd. 3. S. 14 - 16.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds. O. 11876.

London: Novello Ewer & Co. Et incarnatus est ... Bearbeitung für Orgel ohne Chor. In: The Organist's Companion. A Collection of Voluntaries for the organ arranged by Sir John Goss. Bd. 3. S. 6 - 8.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 11876.

London: Novello Ewer & Co. Et exspecto resurrectionem and Et vitam venturi. Fugen. Bearbeitung für Orgel ohne Chor. In: The Organist's Companion. A Collection of Voluntaries for the organ arranged by Sir John Goss. Bd. 3. S. 44 - 48.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 11876.

Literatur

AMZ 12, 1810, Sp. 617
AMZ 13, 1811, Sp. 91
AMZ 13, 1811, Sp. 781 - 789
AMZ 15, 1813, Sp. 380 - 381
AMZ 16, 1814, Sp. 613
AMZ 18, 1816, Sp. 733 - 734

Miel, 1842, S. 15
Picchianti, 1843, S. 48 - 52
Girod, 1855, S. 241 - 242
NrMz 3, 1855, S. 54
Denne-Baron, 1862, S. 25
Gamucci, 1869, S. 32
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 97 - 1o1
Fétis, 1878, S. 268 - 269
La Mara, 1878, S. 35 - 37
Moreno, 1881, S. 411 - 412
Pougin, 1882, S. 177
Crowest, 189o, S. 44 - 48
Wittmann, 1895, S. 39 - 42
Hohenemser, 1913, S. 329 - 348
Hoffmann, 1924, S. 229
Schemann, 1925, S. 51o - 518
Deane, 1965, S. 18 - 22

Aufführungen

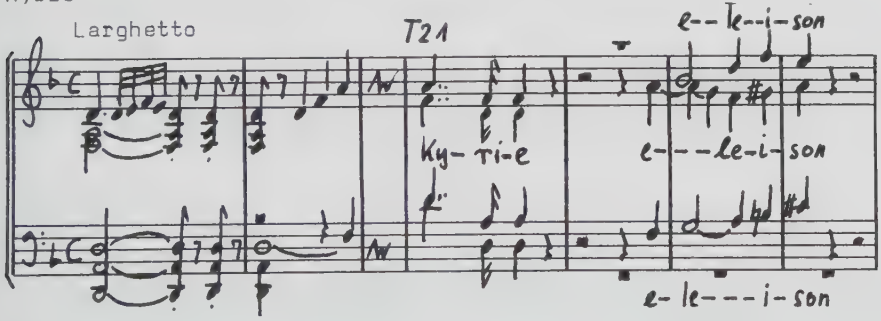
18o8, 22. November, Cäcilientag, Chimay, Kyrie und Gloria (Schemann, S. 8o - 81)
18o9, März, Paris, Hôtel de Chimay, Gesamturaufführung (Quatrelles, S. 55)
181o, 16. Mai, Berlin (AMZ 12, 181o, Sp. 617)
1812, Leipzig (AMZ 14, 1812, Sp. 245 - 246)
1813, Wien, Gloria und Credo (AMZ 15, 1813, Sp. 38o - 381)
1815, 29. April, London, Et incarnatus est (Schemann, S. 9o)
1818, Wien (AMZ 2o, 1818, Sp. 296)
1833, Paris, Société des concerts, Gloria (Abschrift F-Pn, D. 16741)
1834, 9. März, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 165)
1834, 28. März, Paris, Conservatoire, Agnus Dei (Elwart, S. 165)
1834, 14. April, Paris, Conservatoire, Gloria (Elwart, S. 161)
1843, Niort, Gloria, Musikverein des Westens (AMZ 49, 1847, Sp. 343)
1845, 9. März, Paris, Conservatoire, Kyrie und Credo (Elwart, S. 223)

1845, Paris, Conservatoire, Kyrie und Gloria (AMZ 47, 1845, Sp. 328)
1855, Bonn (NrMz 3, 1855, S. 54)
1881, Paris, Kirche St. Eustache als Huldigung für Cherubini durch die Association des artistes musiciens (Moreno, S. 411 - 412)
1925, Koblenz, Benedictus (Hohenemser, 1926/27, S. 491)

CV 155 MESSE D-MOLL

Komponiert 1811 - für Soli (SSATTB), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

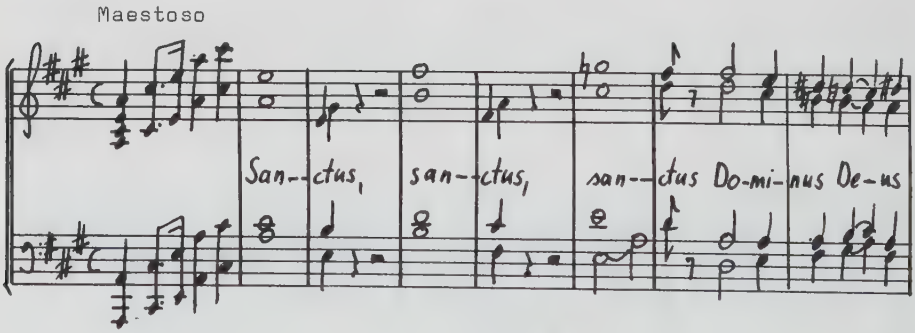
Kyrie



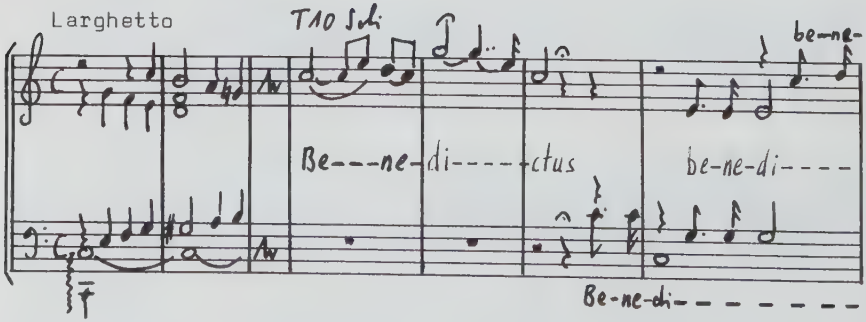
Gloria

Credo

Sanctus (1)



Benedictus



1) Das ist das Sanctus des Druckes und nicht des Autographs. Dieses Sanctus entspricht dem CV 213; das des Autographs übernahm Cherubini für die Messe Es-Dur CV 308 von 1816.

Agnus Dei

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 18 als Nr. 155: "Une MESSE en ré, à 4 voix, à grand orchestre, commencée vers la fin de mars et terminée le 7 octobre. gr. partit., Ms. O. 236 p." Bellasis, S. 394 als Nr. 295; Eitner, S. 419; Schröder, S. 44 als Nr. 155; Lesure/Sartori, S. 168.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 155, Partitur, 236 Seiten, S. 1 = Titel: "Missa a 4 voci/con Strumenti/di L. Cherubini/anno 1811".

Abschriften

A-Wk, "Grosse Messe in D" in einer Bearbeitung von Friedrich Klemm und dem Vereine an der Sanct Carls Kirche ehrfurchtsvoll gewidmet von Friedr. Klemm". (Antonicek, S. 37.)

D-DDR-Bds, Ms. 332, "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie; Gratias; Laudate dominum; Sanctus; Agnus Dei à 3 avec accompagnements./ par L. Cherubini/N^{o}. 5." Das Gratias ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis bis auf den um 2 Takte kürzeren Schluß aus dem Jahre 1816.

D-DDR-Bds, Ms. 3o5, Partitur, 45 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Gloria à 4 parties avec accompagnement/par L. Cherubini/N^{o}. 6". Das Kyrie ist neu (vergl. CV 3o5), das Gloria ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis aus dem Jahre 1816.

D-DDR-Bds, Ms, 3o6, Partitur, 37 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Credo à 4 parties avec accompagn.ent/par L. Cherubini/N.o 7./(Il faut des sourdines pour/cette messe.)" Das Kyrie ist neu (vergl. CV 3o6), das Credo ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis aus dem Jahre 1816.
D-DDR-Bds, Ms. 177, Partitur, 29 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Pater noster, à 4 parties/avec accompagnements/Par L. Cherubini/N.o 8. ..." Das Pater noster ist neu, das Kyrie ist bis auf das 2. Kyrie eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis aus dem Jahre 1816.
D-DDR-Bds, Ms. 3o7, Partitur, 33 Seiten, S. 1 = Titel: Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Agnus Dei à 4 parties avec/accompagnements/par M.r L. Cherubini/N.o 9." Das 2. Kyrie ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis bis auf den leicht veränderten Schluß aus dem Jahre 1816. Das Agnus Dei ist ebenfalls eine eigenhändige Partiturabschrit Cherubinis aus dem Jahre 1816.
D-DDR-Bds, Ms. 34o, 1 Blatt, Tenorstimme des Hosanna.

Ausgaben

a. Partituren

Paris: L'auteur (1825). 36o S.

Deuxième/MESSE SOLENNELLE/à quatre parties/avec accompagnements/à Grand Orchestre/PAR/L. CHERUBINI./Chevalier des Ordres Royaux de S.t Michel et de la Légion d'honneur; Membre de/l'Académie Royale des Beaux-Arts de l'Institut de France et de plusieurs autres/Académies; Surintendant titulaire de la Musique de S. M. le Roi de France,/et Directeur de l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation de Paris./ Prix: [der Preis selbst ist ausradiert]/ A Paris./Chez l'AUTEUR, Rue du Faubourg Poissonnière, N.o 19/et en Dépôt, chez M.r FREY, Place des Victoires,

N^{o} 3./Propriété de l'Auteur. Déposé à la Direction de la Librairie./Gravé et Imprimé par Marquerie Frères, Rue S^{t} Honoré N^{o} 45.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{1} 64. Zur Datierung Hopkinson, S. 87; Lesure/Sartori, S. 168; Quatrelles, S. 96.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, D. 1997. Der Preis ist hier mit "5o^{f}." angegeben.
F-Pn, L. 3836. Der Preis ist hier mit "fo^{f}." angegeben.

Paris: Schlesinger (1828-). — Deuxième messe solennelle à 4 voix avec orchestre ... 6o Fr.
Whistling, 1828, S. 937.

La Rochelle: A. Caillaud (1851). — [Messe d-moll.]
Lesure/Sartori, S. 168

Berlin: B. u. Bock (1859-). — Missa solemnis Nr. 2 (d-moll) à 4 parties de chant ...
Hofmeister, 186o, S. 3o1.

Paris: Henri Heugel (1885+). — Deuxième messe solennelle en ré mineur à 4 parties ... partition d'orchestre ...
Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 der Ausgabe bei Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58

London/New York: Novello, Ewer and Co. (1895). — Second mass (d minor) composed by L. Cherubini ... Full score ...
Vergl. Anzeige im Klavierauszug bei Novello, Ewer and Co.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (18..). — [Messe d-moll.]
Lesure/Sartori, S. 168.

b. Klavierauszüge

Bonn:Simrock (1828-). PNr. 2644. 1o3 S.
Deuxième messe solennelle à quatre parties de chant avec accompagnement de l'orchestre ... Partition pour le piano arrangée par Ch. Zulehner ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 1955. Zur Datierung Deutsch, S. 26; siehe aber auch Whistling, 1828, S. 972; Nuc, S. 5o9, Lesure/Sartori, S. 168.

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1864+). PNr. 4439 148 S.
Missa solemnis Nr. 2 d-moll. Als Nr. 2 in: Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich.
Nuc, S. 512; Anzeige im Credo a cappella CV 139; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Leipzig: C. F. Peters (188o+). PNr. 63o7. 15o S.
Missa solemnis in D-moll von L. Cherubini. Im Klavierauszuge von Hugo Ulrich
Eingesehenes Exemplar: D-BDR-BNms, X/C 8o/f 5/4; Nuc, S. 512; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Paris: Henri Heugel (1885+).
Deuxième messe solennelle en ré mineur à 4 parties. Partition chant et piano ou orgue ...
Anzeige im Requiem c-moll CV 184 bei Peters, F-Pn, D. 1954; zur Datierung Hopkinson, S. 58.

London/New York: Novello, Ewer and Co. (1895). 16o S.
Second mass (d minor) composed by L. Cherubini ... In der Reihe "Novellos original edition".
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 4713; zur Datierung Nuc, S. 517.

Boston: Buck (1971). 3 S.
Benedictus. Solo-quartett. (Accomp. for organ.) In: Motett Collection. Vol. 2. S. 86 - 88.
Nuc, S. 5o6.

c. Singstimmen

Bonn: N. Simrock (1828).
Deuxième messe solennelle à quatre parties de Chant ...
Vergl. Anzeige im Klavierauszug bei Simrock; Whistling, 1828, S. 973.

Leipzig: Peters (1885-).
Missa solemnis (d-moll) f. S, A, T, B, Singst. ...
Hofmeister, 1887, S. 99.

La Rochelle: A. Caillaud (1851).
2e messe solennelle (Soprano, contralto, ténor,bass). Kyrie und Credo fehlen.
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{7} 114261.

d. Orchesterstimmen

Bonn: Simrock (1859-).
Missa solemnis Nr. 2 (d-moll) à 4 parties de chant ... Orchesterstimmen ...
Hofmeister, 186o, S. 3o1.

London/New York: Novello, Ewer and Co. (1895).
Second mass (d-minor) composed by L. Cherubini ... Orchestral parts ...
Vergl. Anzeige im Klavierauszug bei Novello, Ewer and Co.

Literatur

AMZ 13, 1811, Sp. 762
AMZ 14, 1812, Sp. 45
AMZ 16, 1814, Sp. 122 - 123
AMZ 18, 1816, Sp. 323 - 324
AMZ 18, 1816, Sp. 733 - 734

AMZ 27, 1825, Sp. 843 - 847
AMZ 29, 1827, Sp. 586
AMZ 3o, 1828, Sp. 873
Grosheim, 1829, S. 35 - 41
AMZ 34, 1832, Sp. 315 - 317
AMZ 35, 1833, Sp. 241
AMZ 44, 1842, Sp. 369 - 371
NrMz 2, 1854, S. 193
Girod, 1855 S. 242
NrMz 11, 1863, S. 89 - 93
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 1o6 - 112
Schlösser, 1881, S. 166 - 17o
Crowest, 189o, S. 48 - 51
Hirschberg, 19o2, S. 18o - 183
Kretzschmar, 19o5, S. 22o - 225
Schnerich, 19o9, S. 9o 91
Hohenemser, 1913, S. 348 - 367
Weinmann, 1913, S. 244
Schemann, 1925, S. 518 - 529
Dona, 1947ff., S. 683 - 684
Deane, 1965, S. 22 - 24
Schweizer, 1969, S. 238 - 239

Aufführungen

1812, Paris (AMZ 14, 1812, Sp. 45)
1812, Paris, mit Streichquartett (AMZ 14, 1812, Sp. 45)
1824, 24. Dezember, Paris, Tuilerienkapelle, Cherubini dirigiert selbst (Schlösser, S. 166 - 17o)
1825, Wien, Augustiner-Hofpfarrkirche, Musikverein (AMZ 27, 1825, Sp. 843 - 847)
1827, Darmstadt (AMZ 29, 1827, Sp. 586)
1828, Wien, Sanct Karlskirche, Musikverein (AMZ 3o, 1828, Sp. 873)
1829, Wien, landständischer Saal (AMZ 31, 1829, Sp. 328)
1832, 15. April, Palmsonntag, Dresden, Königliche Kapelle (AMZ 34, 1832, Sp. 315 - 317)

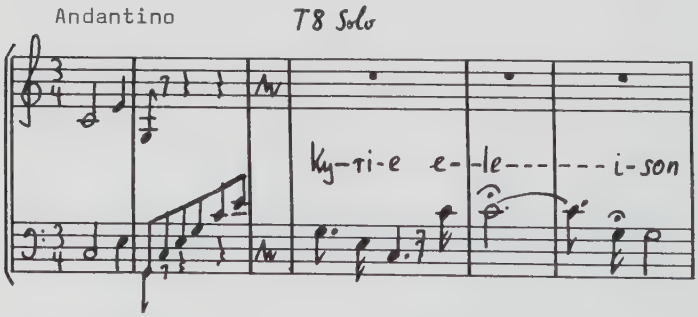
1833, Leipzig (AMZ 35, 1833, Sp. 241)
1833 Leipzig, Gloria, Paulinerkirche, durch A. Pohlenz (AMZ 35, 1833, Sp. 459)
1833, Wien, Universitätssaal (AMZ 35, 1833, Sp. 412)
1834, Wien, landständischer Saal, Credo (AMZ 36, 1834, Sp. 418)
1835, Leipzig, Gloria (AMZ 37, 1835, Sp. 3o1
1842, Wien, Singakademie (AMZ 45, 1843, Sp. 138)
1842, 2o. Januar, Berlin, Singakademie (AMZ 44, 1842, Sp. 369)
1854, Berlin, Singakademie (NrMz 2, 1854, S. 193)
186o, Frankfurt, Cäcilienverein und Rühlscher Verein (Schemann, S. 529)
1863, 9. Februar, Frankfurt, Cäcilienverein (NrMz 11, 1863, S. 89 - 93)
1866, Aachen, Niederrheinisches Musikfest, Kyrie und Gloria (Schemann, S. 529)
1869, 21. August, Pesaro (Verdi, S. 21o)
1871/72, Frankfurt, Cäcilienverein und Rühlscher Verein (Schemann, S. 529)
187o+, Basel (Schemann, S. 529)
187o+, Berlin (Schemann, S. 529)
187o+, Breslau (Schemann, S. 529)
187o+, Chemnitz (Schemann, S. 529)
187o+, Hamburg (Schemann, S. 529)
187o+, Köln, Gürzenich (Schemann, S. 529)
187o+, Köln, Pantheonskirche (Schemann, S. 529)
187o+, Leipzig (Schemann, S. 529)
187o+, Philadelphia (Schemann, S. 529)
187o+, Stockholm (Schemann, S. 529)
187o+, Wien (Schemann, S. 529)
1877/78, Frankfurt, Cäcilienverein und Rühlscher Verein (Schemann, S. 529)
1878-, Karlsruhe, durch Hans von Bülow (Schemann, S. 529)
1878-, Florenz, einzelne Teile durch Hans von Bülow (Schemann, S. 529)
1878/79, Hannover, durch Hans von Bülow (Schemann, S. 529)

1908, Großlichterfelde, durch Ernst Rudorff (Schemann, S. 529)
1925, 29. November, Koblenz, nur Sanctus, durch J. Buschmann (Hohenemser, 1926/27, S. 491)
1969, Frankfurt (Schweizer, S. 238 - 239)

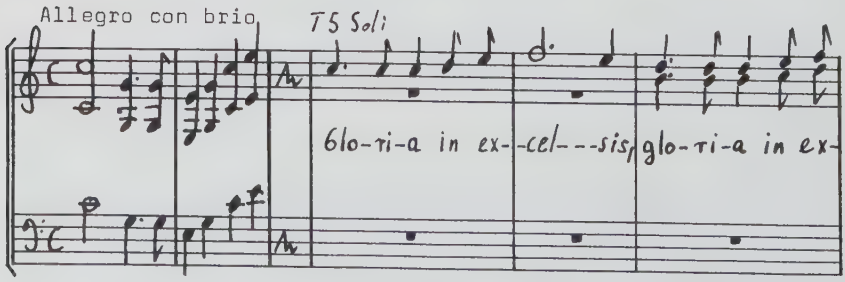
CV 174 MESSE C-DUR

Komponiert 1816 - für Soli (SSAATTBB), Chor (SATTB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Kontrabaß.

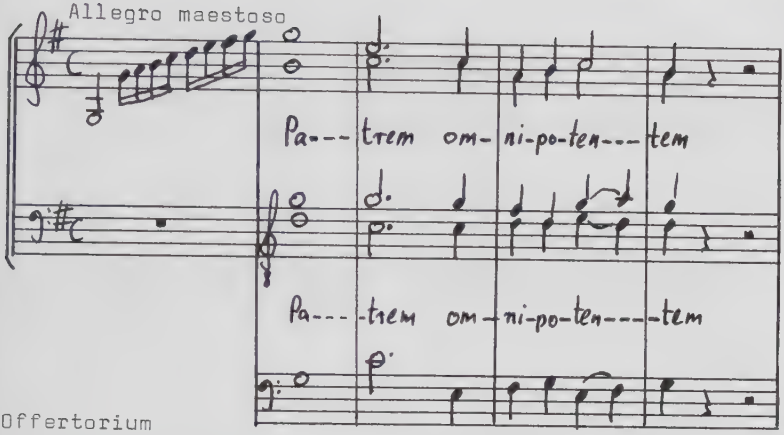
Kyrie



Gloria

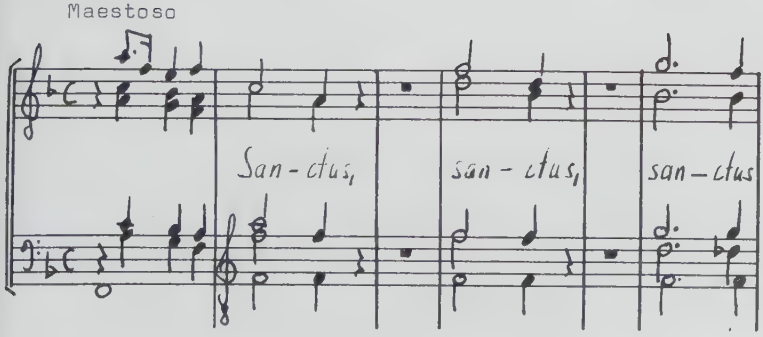


Credo



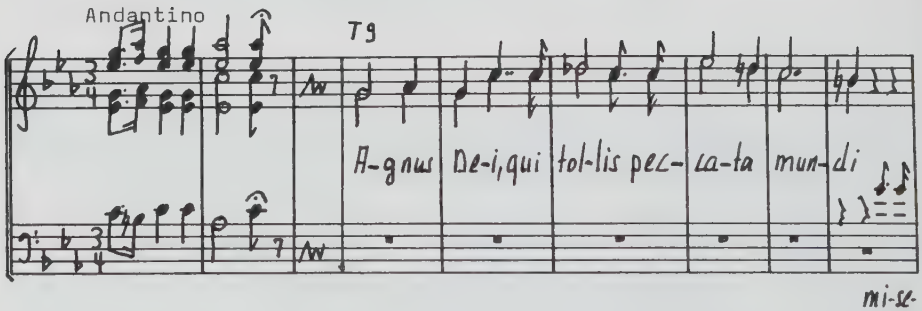
Offertorium

Sanctus



O salutaris

Agnus Dei



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 174: "MESSE Solennelle en ut, à 4 voix, à grand orchestre, composée pour la chapelle du roi, commencée dans le mois de janvier, terminée le 14 mars. gr. partit., Ms. O., 65 p." Bellasis, S. 396 als Nr. 325; Eitner, S. 419; Schröder, S. 46 als Nr. 174; Lesure/Sartori, S. 171.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 174, Partitur, 69 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/(En Ut)/Messe Solennelle./à 4 voix avec accompagnements/par L. Cherubini/Paris, 1816/N^{o}. 2."

Abschriften

D-DDR-Bds, Ms. 332, Partitur, "Service de la Chapelle du Roi/

Kyrie; Gratias; Laudate dominum; Sanctus; Agnus Dei à 3 avec accompagnements./par L. Cherubini/N.o 5." Das Laudate Dominum ist eine eigenhändige Partiturabschrift Cherubinis bis auf die um 3 Takte kürzere instrumentale Einleitung aus dem Jahre 1816. F-Pn, D. 16736, zwei Vokalstimmen (SB) und vier Instrumentalstimmen (1. und 2. Violine, Viola und Kontrabaß) des Agnus Dei.

Ausgaben

a. Partituren

Paris: L'Auteur (1826). 144 S.

Quatrième/MESSE SOLENNELLE/à 4 & 5 Parties/avec récits, choeurs & accompagnemens/à Grand Orchestre,/Composée/PAR/L. CHERUBINI./Officier de la Légion d'Honneur, Chevalier de l'Ordre de mérite/de Darmestadt, Membre de l'Institut de France et de plusieurs autres Académies/et Directeur du Conservatoire de Musique et de Déclamation de Paris./Prix: 5o.f/A Paris,/chez L'AUTEUR, Rue du Faubourg Poissonnière, N.o 19/et en Dépôt, chez M.r FREY, Place des Victoires, N.o 8./Propriété de l'Auteur. Déposé à la Dir.on de la Lib.ie/Gravé et Imprimé p.r Marquerie Frères, Rue S.t Honoré, N.o 45.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{1} 66. Zur Datierung Hopkinson, S. 87. Lesure/Sartori, S. 172, datieren irrtümlicherweise in das Jahr 1816; diese Datierung kann aber nicht möglich sein, da Cherubini erst 1822 "Directeur du Conservatoire" wird. Zudem wird von der "quatrième" Messe gesprochen. Es handelt sich hier nicht um die vierte komponierte Messe, sondern um die nach CV 145f, CV 155 und CV 222 vierte gedruckte Messe.

Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:

F-Pn, D. 2600.

F-Pn, L. 1559o.

Wien: A. Diabelli & Comp. (1831). PNr. 3831. 11 S.

Offertorium zur 4ten Messe. (Laudate Dominum omnes gentes) Solo für Sopran und Chor mit ... Partitur. Als Nr. 31 in: Ecclesiasticon, eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, Mus. 14o9o. Hofmeister, 1845, S. 5; Nuc, S. 513.

Wien: Ant. Diabelli & Comp. (1831). PNr. 3832. 5 S.

Graduale zur 4ten Messe. (O salutaris hostia.) Duett für Sopran und Tenor mit ... Partitur. Als Nr. 32 in: Ecclesiasticon, eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 241789. Hofmeister, 1845, S. 5; Antonicek, S. 38; Nuc, S. 51o.

Paris: Henri Heugel (1885+).

Quatrième messe solennelle en ut majeur à 4 ou 5 parties avec récits ou choeurs ... partition d'orchestre ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 bei Peters, F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

London: Novello and Company; New York: Novello, Ewer and Co. (19..).

Fourth mass (in C) composed by L. Cherubini ... Full score ...

Vergl. Anzeige im Klavierauszug der Ausgabe bei Novello ..., F-Pn, L. 4714. Zur Datierung Nuc, S. 51o.

Chicago: ohne Verlagsangabe (19..). 1o4 S.

Missa Nr. 4.

Nuc, S. 512.

b. Klavierauszüge

Bonn: Simrock (1831). — Quatrième messe solennelle à 4 & 5 parties, avec récitatifs, choeurs & accompagnement de grand orchestre. Partition pour le piano par Ch. Zulehner ...

Hofmeister, 1845, S. 38; Nuc, S. 516; zur Datierung Lesure/Sartori, S. 172.

Wien: T. Haslinger (1831). PNr. 5771. 43 S. — Vierte Messe in C-Dur ...

Hofmeister, 1845, S. 5; Nuc, S. 519; zur Plattennummer Antonicek, S. 36; zur Datierung Deutsch, S. 25.

Wien: A. Diabelli et C. (1844-). — Offertorium Nr. 4, Laudate Dominum f. Sopransolo ... auch mit Pft ...

Hofmeister, 1845, S. 5.

Wien: A. Diabelli et C. (1844-). — Graduale Nr. 4, O salutaris hostia f. Sopr. u. Tenorsolo ... auch mit Pft ...

Hofmeister, 1845, S. 5.

Leipzig: Peters (1873+). PNr. 5551. 72 S. — Messe Nr. IV in C-Dur. Klavierauszug von H. Ulrich ...

Hofmeister, 1876, S. 94; Nuc, S. 512; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Paris: Henri Heugel (1885+). — Quatrième messe solennelle en ut majeur à 4 ou 5 parties avec récits ou choeurs, partition chant et piano ou orgue ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 bei Peters, F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

London: Novello and Company; New York: Novello, Ewer and Co. (19..). 82 S.

Fourth mass (in C) composed by L. Cherubini. Edited, and the pianoforte accompaniment arranged, by Berthold Tours ...

Eingesehene Exemplare: F-Pn, L. 4711 und D-D-BRD-B, DMS. O. 11869. Zur Datierung Nuc, S. 51o.

Firenze: Otos (1971). 2o9 S.

Messa solenne in do maggiore a quattro e cinque parti L. Cherubini ...

Library of Congress, S. 152.

c. Singstimmen

Bonn: Simrock (1831).

Quatrième messe solennelle à 4 et 5 voix en choeur ... Singstimmen ...

AMZ 33, 1831, Sp. 461; Hofmeister, 1845, S. 38.

London: Novello and Co.; New York: Novello, Ewer and Co. (19..).

Fourth mass (inC) composed by L. Cherubini. Edited ... by Berthold Tours ... Vocal parts ...

Vergl. Klavierauszug dieser Ausgabe bei Novello ... F-Pn, L. 4714; zur Datierung Nuc, S. 51o.

d. Orchesterstimmen

Wien: Tobias Haslinger (1831). PNr. 5722.

... Graduale (O salutaris hostia) für Sopran und Tenor-Solo, 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelles und Contrabaß von L. Cherubini. Bei den Orchesterstimmen liegen die Singstimmen (TS).

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, Mus. 18429. Zur Datierung Deutsch, S. 25.

London: Novello and Co.; New York: Novello, Ewer and Co., (19..).

Fourth mass (in C) composed by L. Cherubini. Edited ... by Berthold Tours ... Orchestral parts ...

Vergl. Klavierauszug dieser Ausgabe bei Novello ... F-Pn, L. 4714; zur Datierung Nuc, S. 51o.

Brief

Cherubini bedankt sich in einem Brief an A. Schindler, datiert vom 11. Juni 1841, über die Zusendung des "Programme du grand Festival célèbre à Cologne le jour de la Pentecôte", innerhalb dessen die C-Dur Messe CV 174 aufgeführt wurde. (Kalischer, Bd. IV, S. 21o.)

Literatur

AMZ 33, 1831, Sp. 437
Fink, 1831, Sp. 461 - 465
AMZ 5o, 1848, Sp. 5
Girod, 1855, S. 248 - 249
NrMz 1o, 1862, S. 27
Hauptmann, 1871, Bd. 2, S. 2
Bellasis/Rheinberger, 1974/1972, S. 119 - 125
Naumann, 1883, S. 48o
Crowest, 189o, S. 51 - 53
Hohenemser, 1913, S. 4o8 - 418
Schemann, 1925, S. 53o - 532

Aufführungen

1833, Wien, Universitätssaal, Agnus Dei (AMZ 35, 1833, Sp. 412)
1834, Wien, landständischer Saal, Credo (AMZ 36, 1834, Sp. 418 und Mendelssohn Bartholdy, Bd. 2, S. 32)
1834, 31 März, Düsseldorf, durch Mendelssohn (Schemann, S. 419)
1834, Leipzig, Singakademie und Thomanerchor (AMZ 36, 1834, Sp. 2o7)
1837, 24. Juli, Leipzig, Thomaskirche, durch A. Pohlenz (AMZ 39, 1837, Sp. 5o9)
1841, Köln, Niederrheinisches Musikfest, durch Conradin Kreutzer (Schemann, S. 532)
1842, Leipzig, durch A. Pohlenz (AMZ 44, 1842, Sp. 8o3)

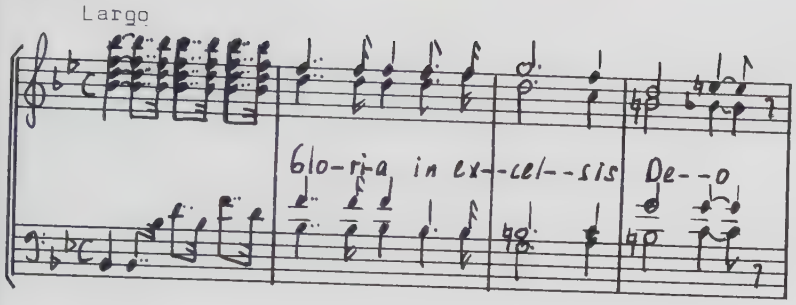
1848, Leipzig, Gewandhaus, Kyrie und Gloria (AMZ 5o, 1848, Sp. 5)
186o, Köln, Gürzenich, Offertorium (Schemann, S. 588)
1862, Mainz, (Schemann, S. 532)
um 187o, Leipzig, Nikolaikirche (Schemann, S. 532)
1872, Leipzig, Thomaskirche einzelne Teile durch A. Pohlenz (Hauptmann, Bd.2, S. 2)
187., Wien (Schemann, S. 677)
1874, Köln, Pantaleonskirche (Schemann, S. 532)
19oo+, München, Dom (Schemann, S. 532)
19oo+, München, Michaelshofkirche (Schemann, S. 532)
19oo+, München, Theatinerkirche, durch Becht (Schemann, S. 532)

CV 3o8 MESSE ES-DUR

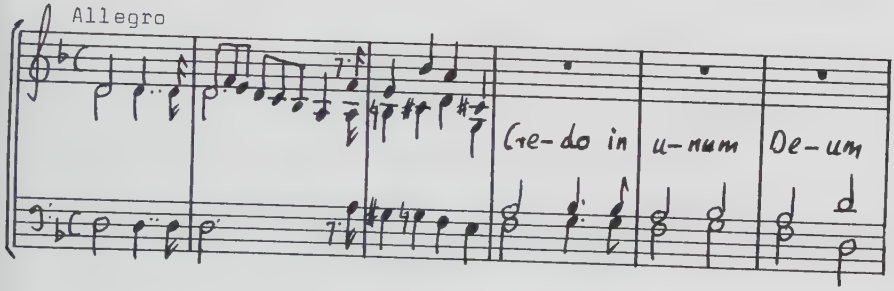
Komponiert 1816 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Kyrie

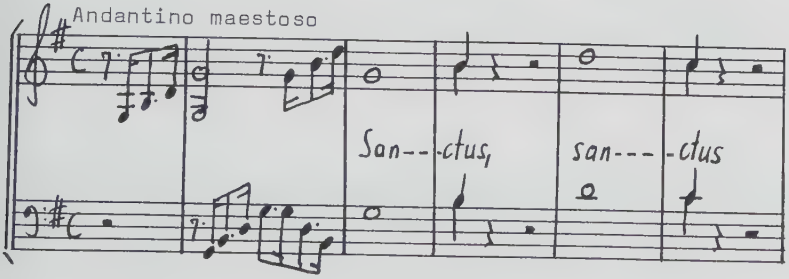
Gloria



Credo



Sanctus (1)



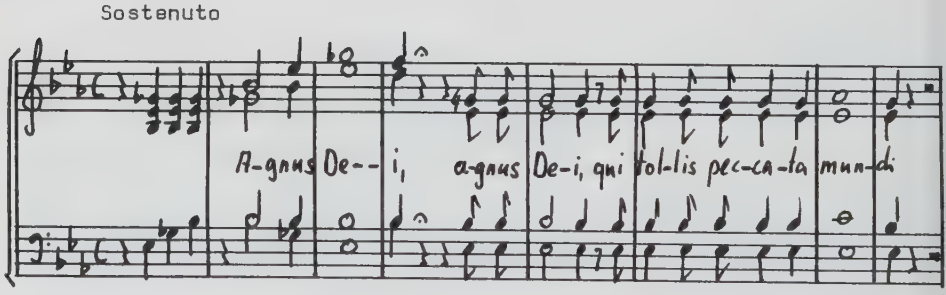
1) Das Sanctus entstammt dem Autograph von CV 155. Das Hosanna ist neu.

O salutaris (1)

Larghetto

Agnus Dei

Sostenuto



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 8: "Messe solennelle complète, à 4 voix, en mi bémol. gr. partit., Ms. O., 62 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 397 als Nr. 338; Schröder, S. 57 als Nr. 8.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 3o8, Partitur, 69 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle/du Roi/Messe (En mi b.) solennelle à 4 parties avec accompag.^{ts}/par M.^{r} L. Cherubini/Paris 1816./N.^{o} 1o."

---

1) Dieses O salutaris ist identisch mit CV 178.

Abschrift

I-Ls, B. 255, "Agnus Dei della Messa in Mi maggiore. Partitura del sec. XIX di c. ..." (Maggini, S. 238.)

Literatur

Hohenemser, 1913, S. 418 - 421

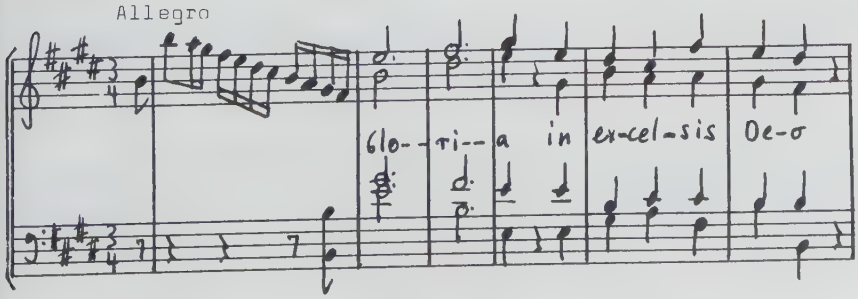
Schemann, 1925, S. 533

CV 196 MESSE E-MOLL

Komponiert 1818 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Kyrie

Gloria

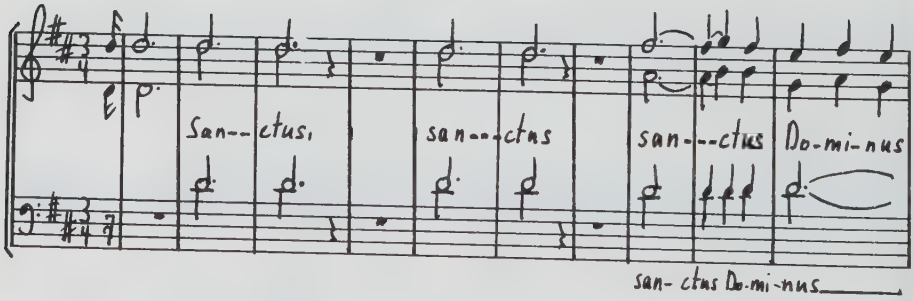


Credo

Allegro maestoso

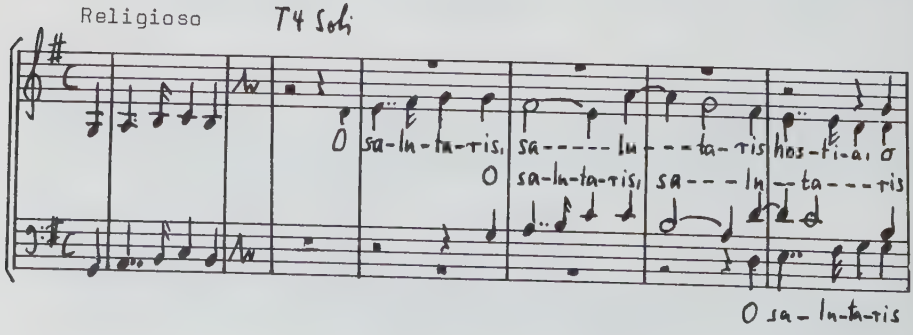
Sanctus

Andante

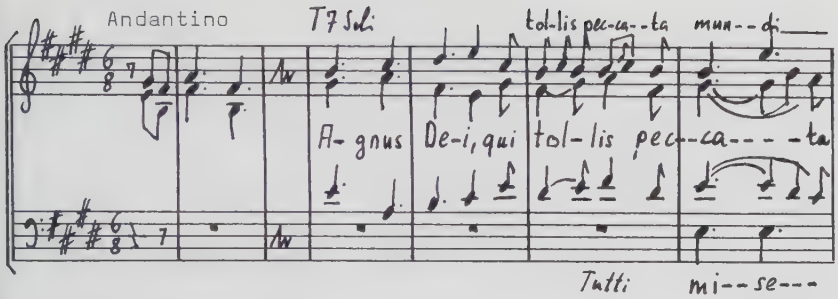


O salutaris

Religioso T4 Soli



Agnus Dei



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 196: "MESSE SOLENNELLE, en mi♮, à 4 parties, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 73 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 399 als Nr. 363; Schröder, S. 47 als Nr. 196; Lesure/Sartori, S. 176.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 196, Partitur, 76 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi,/Messe (En Mi♯) Solennelle à 4 parties, en Choeurs mêlés de Solos, avec acc.^{ts} à Grand Orch.^{e}/ par L. Cherubini.:Paris 1818/N.^{o} 13."

Abschrift

I-Ls, B. 255, "Messa in Mi minore a 4 parti. Partitura del sec. XIX di pag. 67 ... Parti vocali ... (Maggini, S. 238.)

Ausgaben

a. Klavierauszüge

Boston: Ditson & Co. (188.). 64 S. — Messa solenne in E for four voices. With pianoforte or organ accompaniment.

Nuc, S. 512.

Mailand: Ricordi. Ed. Ricordi 48520. 95 S. Messa solenne in Mi magg. a 4 voci. Im Bd V der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 176; Nuc, S. 512.

Literatur

AMZ 20, 1818, Sp. 693

Hohenemser, 1913, S. 421 - 422

Schemann, 1925, S. 533 - 535

Aufführungen

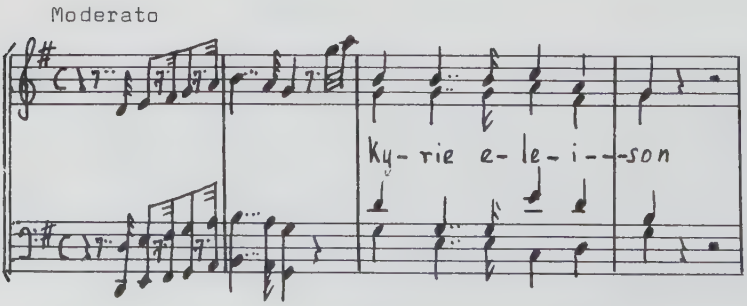
1818, Paris, Kirche St. Germain-l'Auxerrois (AMZ 20, 1818, Sp. 693)

1925, 29. November, Koblenz, unter J. Buschmann (Hohenemser, 1926/27, S. 491)

CV 202 MESSE G-DUR

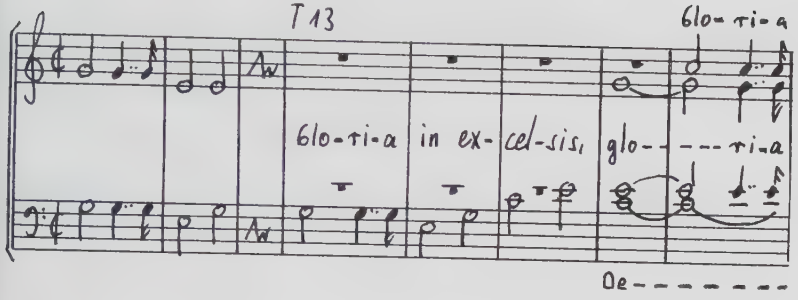
Komponiert 1819 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Kontrabaß.

Kyrie



Gloria

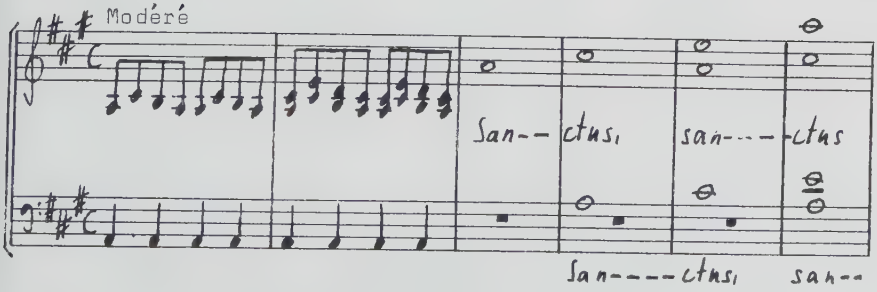
Majestueusement sans lenteur



Credo

Allegro

Sanctus



Agnus Dei

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 23 als Nr. 2o2: "MESSE SOLENNELLE, en sol, à 4 parties, en choeur, composée pour le sacre de Louis XVIII. gr. partit., Ms. O., 1o4 p." Bellasis, S. 4oo als Nr. 372; Eitner, S. 419; Schröder, S. 48 als Nr. 2o2; Lesure/Sartori, S. 177.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 2o2, Partitur, 1o7 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Messe (en sol.) solennelle à 4 parties, avec accomp.^{ts} à grand orchestre./par L. Cherubini./Paris 1819. N.^{o} 15."

Abschriften

D-DDR-Bds, Ms. 336, Partitur, 2 Seiten mit "descendit de coelis". Schröder, S. 59 als Nr. 36, spricht von "Fragment eines Credo 4-st. m. Begl. Autogr. 4 S. quf." Die übrigen 2 Seiten gehören nicht der Messe Cv 2o2 an. Es ist der Beginn eines "Et incarnatus est", Très lent, ¢, für Chor (SATB), das keiner anderen Messe zuzuordnen ist. Bei den vier Seiten handelt es sich um die Handschrift Cherubinis. Evtl. Kopie eines unbekannten Werkes?
F-Pn, Ms. 352, Partitur, 4 Seiten mit "Et vitam venturi saeculi. Amen." Auf einem Blatt oben in der Mitte ein aufgeklebter Zettel, auf dem handschriftlich eingetragen ist " le 1. 8.^{bre} 1828/L. Cherubini". Rechts daneben mit einer anderen Schrift "écrit et signé de Chérubini même". Lesure/Sartori, S. 181,

sprechen irrtümlicherweise von einem neuen Werk aus dem Jahre 1828. Bei den vier Seiten handelt es sich um die Handschrift Cherubinis.

I-Ls, "Messa solenne in Sol maggiore a 4 parti. Partitura del sec. XIX di pag. 72 ... 39 parti vocali, Contrabasso, Organo, Trombone". (Maggini, S. 238.)

Ausgaben

Klavierauszüge

Paris: S. Richault (1867). — Messe solennelle en sol majeur et à quatre parties par L. Cherubini (1819). Als Nr. 7 im Sammelband: Musique religieuse de L. Cherubini. Membre de l'institut ... Oeuvres posthumes tirées du répertoire de l'ancienne Chapelle Royale, publiées pour la première fois par le fils de l'auteur avec le concours de M. Edouard Rodrigues et de M. Vaucorbeil. 1.er volume.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 7o. Bei den übrigen im Sammelband aufgeführten Werken handelt es sich um folgende:

1. Messe solennelle brève, à quatre parties — CV 211
2. Tantum ergo, pour ténor solo et choeur à quatre parties — CV 187
3. In paradisum, choeur à quatre parties — CV 2o5
4. O salutaris, solo pour voix de basse — CV 223
5. Litanies de la Sainte Vierge, choeur à quatre parties — CV 15o
6. O salutaris, à quatre voix égales — CV 224
7. o. g. Messe — CV 2o2
8. Fantaisie pour orgue — CV 144a

Weiteres mir bekanntes Exemplar dieser Ausgabe: F-Pn, O. 1959.

Mailand: Ricordi (18..). 144 S. Ed. Ricordi 48519. — Messa solenne in Sol maggiore e a quattro parti. Edizione corredata della riduzione per pianoforte ed

organo ad libitum. Im Bd. IV der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Nuc, S. 512; Lesure/Sartori, S. 177.

Literatur

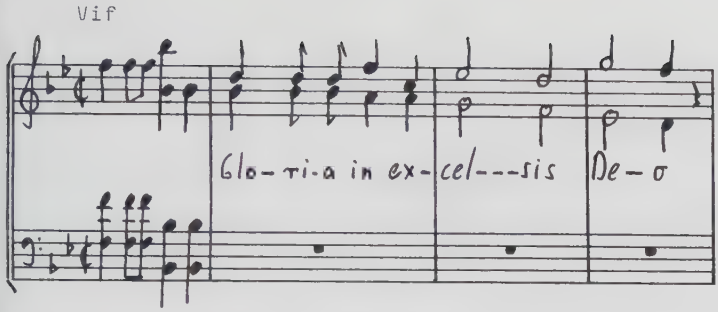
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 13o - 131
Crowest, 189o, S. 53
Hohenemser, 1913, S. 422 - 428
Schemann, 1925, S. 537 - 542

CV 211 MESSE B-DUR

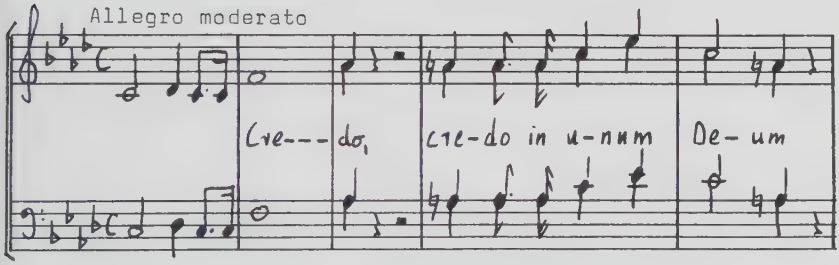
Komponiert 1821 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß

Kyrie

Gloria



Credo



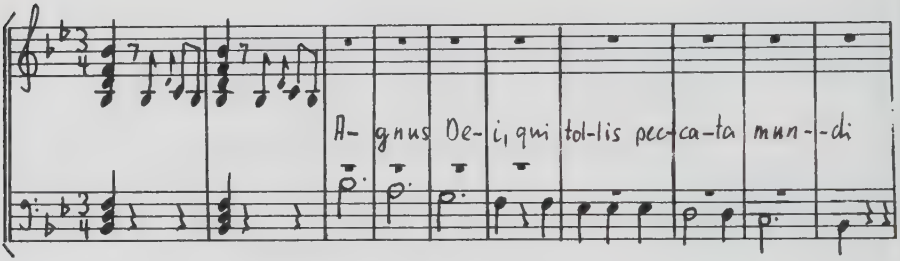
Sanctus

O salutaris

Im Autograph steht kein "O salutaris". Cherubini gibt aber an, daß das "O salutaris lettre X" = CV 2o9 von 1821 hier eingesetzt werden soll.

Agnus Dei

Vif



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 24 als Nr. 211: "MESSE SOLENNELLE, en si b, brève, à 4 parties, en choeur (octobre, novembre). gr. partit., Ms. O., 5o p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4o1 als Nr. 385; Eitner, S. 419; Schröder, S. 49 als Nr. 211; Lesure/Sartori, S. 178.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 211, Partitur, 52 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Messe Solennelle Breve/(en Si b)/ à 4 parties en Choeur, avec acc.^{ts}/par L. Cherubini/Paris 1821/ N.^{o} 17." Auf weiteren 8 Seiten, die sich in einer Tasche befinden, die Partitur für Trompettes, Trombonnes, Tymballes.

Abschriften

F-Pn, D. 2oo1, Partiturabschrift, 88 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Messe Solennelle Brève/(en Si b)/à 4 parties en Choeur, avec acc.^{ts}./par/L. Cherubini./Paris. (1821)." Mit neuer Zählung schließt sich auf 8 Seiten die Partitur für "Trompettes, Trombonnes et Tymballes de la Messe N.^{o} 17." an. Mit "N.^{o} 17" ist die Messe CV 211 gemeint. F-Pn datiert diese Abschrift in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

I-Ls, "Messa solenne breve in Si bemolle maggiore a quattro parti. 1821. Partitura di pag. 4o ... Parti vocali n. 1o, Organo. B. 255". (Maggini, S. 239.)

Ausgaben

Klavierauszüge

Paris: Journal La Maîtrise vom 15. 6. 1867. — O salutaris.
Vergl. Anmerkung im Sammelband F-Pn, Vm[1] 7o. S. 51.

Paris: Richault (1867). — Messe solennelle brève en si bémol majeur et à quatre parties par L. Cherubini. (1821). Als Nr. 1 in: "Musique religieuse de L. Cherubini ... oeuvres posthumes ... 1.er volume".
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 7o.
Weiteres mir bekanntes Exemplar: F-Pn, D. 1959.

Paris: Renaud (Ancienne maison Choron-Régnier-Canaux) (1867?). — Messe solennelle brève. Im Sammelband "Musique religieuse. Accompagnement réduit pour piano ou orgue." Bd. 1.
Nuc, S. 512.

Mailand: Ricordi (18..). PNr. 48516. 69 S. — Messa solenne breve in si bemolle maggiore a quattro parti. Ed. corredata della riduzione per pianoforte ed organo ad libitum.
Nuc, S. 512; Lesure/Sartori, S. 178.

Literatur

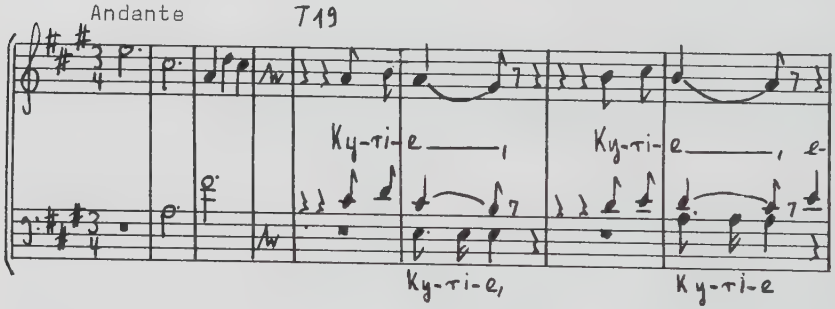
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 134
Hohenemser, 1913, S. 428 - 43o
Schemann, 1925, S. 535 - 537

CV 222 MESSE A-DUR

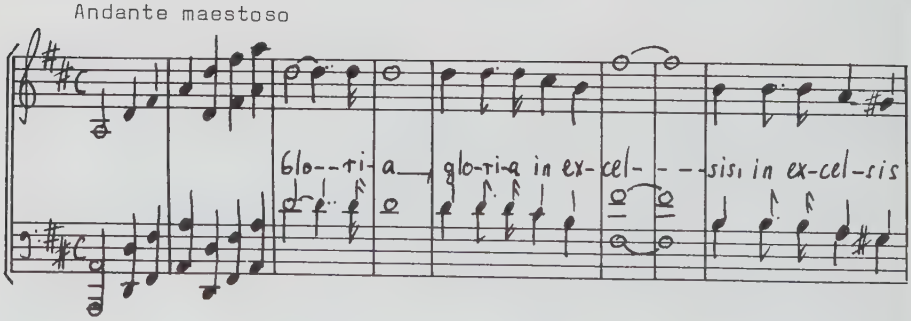
Komponiert 1825 - für Chor (STB), 1 Pikkoloflöte, 2 Flöten,

2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, 1 Ophikleide, Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Kontrabaß.

Kyrie



Gloria



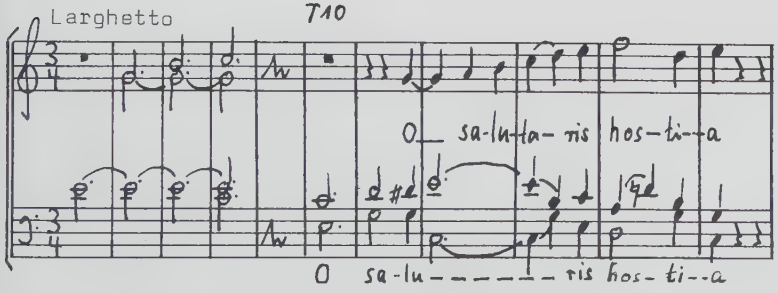
Credo

Offertorium

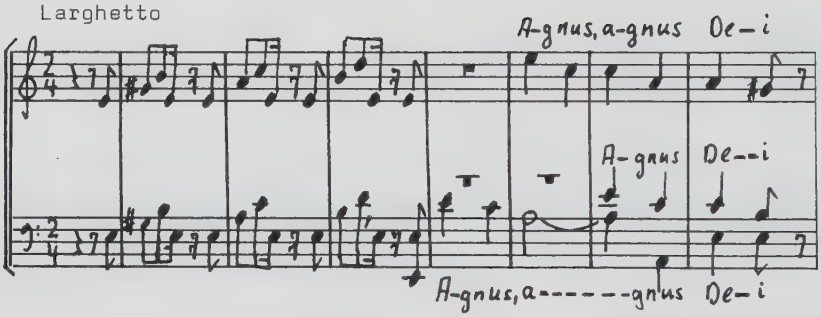
Andantino

Sanctus

O salutaris



Agnus Dei



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 26 als Nr. 222: "MESSE à 3 parties, en la, pour le sacre de Charles X, terminée le 29 avril. gr. partit., Ms. O., 8o p. Cette messe comprend le Kyrie, le Gloria, le Credo, l'Offertoire, le Sanctus, l'O salutaris, l'Agnus Dei ...". Bellasis, S. 4o3 als Nr. 4o3; Eitner, S. 419, spricht von einer Messe in "As d.", was aber offensichtlich falsch ist; Schröder, S. 5o als Nr. 222; Lesure/Sartori, S. 18o.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 222, Partitur, 84 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Musique du Roi./Messe Solennelle à 3 parties en Choeur, pour/le Sacre de Charles X./par L. Cherubini/Paris, année 1825./N^{o}. 21."

Abschriften

F-Pn, L. 1o719, Orgelauszug, 125 Seiten, S. 1 = Titel: "3ème/ Messe solennelle/à trois voix/avec accompagnement d'Orchestre/ Exécutée/au Sacre de S. M. le Roi Charles X/et composée par/ L. Cherubini./Partition pour l'Orgue arrangée par/Alex: Guilmant./1863." Alexandre Guilmant (1837 - 1911) war Organist und Komponist.

I-Fc, "Partit. e parti mss." (Florenz, S. 61.)

I-Ls, B. 286, "Credo della Messa in La. Parti vocali ..." (Maggini, S. 238.)

I-Ls, B. 225, "Agnus Dei a 3 voci dalla Messa dell' Incoronazione in La Maggiore. Partitura del sec. XIX di c. ... Parti vocali ..." (Maggini, S. 237.)

Ausgaben

Paris: L'Auteur (1825). 2oo S. + 6 S.

Troisième/MESSE SOLENNELLE/à trois parties en Choeur/Avec Accompagnements/ à Grand Orchestre/Executée/au Sacre de S. M. le Roi Charles X,/Composée/Par/ L. CHERUBINI./Chevalier de l'Ordre Royal de S.t Michel; Officier de la Légion d'Honneur;/Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de l'Institut de France, et de plusieurs/autres Académies; Surintendant titulaire de la Musique de S. M. le Roi de France,/et Directeur de l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation de Paris./Prix [der Preis selbst ist ausradiert] fr./A Paris,/Chez l'AUTEUR, Rue du Faub.g Poissonnière N.o 19/et en Dépôt, chez M.r Frey, Place des Victoires N.o 8./ Propriété de l'Auteur. Gravé et Imp.é par Marquerie Frères, Rue S.t Honoré N.o 45. Dép. à la Dir.on de la Lib.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{1} 65. Nach der S. 2oo folgt mit neuer Seitenzählung (S. 1 - 6) die "MARCHE RELIGIEUSE./ Exécutée, après la messe, le jour du sacre de Charles X/pendant la Communion du ROI./Composée par L. Cherubini." Zur Datierung Hohenemser, S. 47o. Das eingesehene Exemplar war im Besitz von "M.R BOELY."; so auf dem Einbanddeckel.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, D. 1998. Der Preis ist hier mit "48" angegeben. Dieses Exemplar kam aus den "Menus Plaisirs du Roi. Bibliothèque de Musique."

F-Pn, L. 3835. Der Preis ist mit "48" angegeben. Dieses Exemplar kam aus der "Bibliothèque Amédée Méraux".
F-Pn, L. 4626. Der Preis ist mit "48" angegeben.

Wien: A. Diabelli (1826-). PNr. 2193.
Antonicek, S. 23.

O salutaris für Sopran, Tenor und Baß ...

Paris: Schlesinger (1828-).
Whistling, 1828, S. 937

3ème messe solennelle à 3 voix en choeur avec orchestre ...

Paris: Henri Heugel (1885).

Troisième messe solennelle (messe du sacre) en la majeur, à 3 parties en choeur ... partition d'orchestre ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 in der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

London: Novello and Company, limited; New York: The H. W. Gray Co.

... Third mass in A (coronation mass) ... full score ...

Vergl. Anzeige im Titelblatt dieser Ausgabe bei Novello ... in F-Pn, L. 4711.

Paris: Imbault.
Lesure/Sartori, S. 18o.

[Messe A-Dur]

b. Klavierauszüge

Bonn: Simrock (183o). PNr. 2783.
48 S.

Troisième messe solennelle, à trois parties de chant en choeur, avec accompagnement de l'orchestre, exécutée au sacre de S. M. le roi Charles X. Partition pour le piano, arr. par. Ch. Zulehner ...

Hofmeister, 1845, S. 38; Nuc, S. 519; zur Datierung Deutsch, S. 26.

London: J. Alfred Novello (1836). PNr. 437. 67 S.

... Cherubini's third solemn mass for three voices, soprano, tenor & bass, adapted from the full score for the organ or piano forte. And an (ad lib) fourth voice part added (the alto.) by Haydn Corri, conductor & organist to the chois of the church of the conception, Dublin ... organ score ...

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 1999; zur Datierung Lesure/ Sartori, S. 18o; Nuc, S. 518 datiert auf 185-.

London: Novello Ewer & Co. (1878). PNr. 8122. 79 S.

Third mass in A (coronation mass), composed for the coronation of King Charles X. by L. Cherubini ... Erschien in der Reine "Novello's original octavo edition".

Eingesehenes Exemplar: D-BRD-B, DMS. O. 1187o. Nuc, S. 518.

Leipzig: Peters (1864-). PNr. 4433. 72 S.

Krönungsmesse in A-Dur zur Krönung Carl X, im Klavierauszuge mit Text von Hugo Ulrich ... Erschien in der Reihe "Oratorien, Messen und andere Kirchenmusik im Klavierauszuge mit Text".

Nuc, S. 51o; Sartori, S. 19.

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (188o). PNr. 6315. 72 S.

Krönungsmesse Nr. 3 A-Dur. Als Nr. 3 in der Reihe "Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich".

Nuc, S. 51o; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Paris: Henri Heugel (1885+). Troisième messe solennelle (messe du sacre) en la majeur, à 3 parties en choeur, partition chant et piano ou orgue ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

Boston: White-Smith Music Pub. Co. (1899). 81 S. Ed. White-Smith Nr. 532. Nuc, S. 518. Third mass in A, coronation, by A. [sic] Cherubini, Rev. by Ausgust Rotoli.

London: Novelle and Company, limited; New York: The H. W. Gray Co. PNr. 8122. 79 S. ... Third mass in A (coronation mass), composed for the coronation of King Charles X. by L. Cherubini ... Erschien in der Reihe "Novello's original octavo edition".

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 4711.

London: Novello, Ewer; Boston: Ditson. 79 S. Nuc, S. 518. Third mass in A (coronation mass), composed for the coronation of King Charles X.

Mailand: Calcografia Musica Sacra. 79 S. Messa dell' Incoronazione, per Sopr., Ten. e Basso con Organo.

Sartori, S. 19; Lesure/Sartori, S- 18o.

c. Singstimmen

Bonn: Simrock (183o). 3ème messe solennelle à 3 voix et choeur, arr. par Zulehner ... Singstimmen ...

AMZ 33, 1831, Sp. 461.

London: J. Alfred Novello (1836). ... Cherubini's third solemn mass for three voices ... vocal parts ...
Vergl. Anzeige im Titelblatt dieser Ausgabe bei J. Alfred Novello in F-Pn, D. 1999.

London: Novello and Company, limited; New York: The H. W. Gray Co. ... Third mass in A (coronation mass) ... vocal score ... vocal parts ...
Vergl. Anzeige im Titelblatt dieser Ausgabe bei Novello ... in F-Pn, L. 4711.

d. Orchesterstimmen

London: J. Alfred Novello (1836). ... Cherubini's third solemn mass for three voices ... orchestral parts ...
Vergl. Anzeige im Titelblatt dieser Ausgabe bei J. Alfred Novello in F-Pn, D. 1999.

London: Novello and Company, limited; New York: The H. W. Gray Co. ... Third mass in A (coronation mass) ... string parts ... wind parts ...
Vergl. Anzeige im Titelblatt dieser Ausgabe bei Novello ... in F-Pn, L. 4711.

e. Bearbeitungen

Paris: Tournier et P. Goumas (187o). 18 S. Messe A-Dur. Credo, Cherubini, arrangé en musique militaire par E. Deneaux ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{7} 13o66.
Weiteres mir bekanntes Exemplar dieser Ausgabe: F-Pn, Vm^{27} 815 mit zusätzlichen 17 einzelnen Orchesterstimmen.

Paris: Tournier et P. Goumas (1868). 5 S.

[Messe A-Dur.] Sanctus de Cherubini arrangé par E. Deneaux für Militärorchester.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^7 13o69.
Weiteres mir bekanntes Exemplar dieser Ausgabe: F-Pn, Vm^7 13o68 mit zusätzlichen 5 Blättern, auf denen die Einzelstimmen abgedruckt sind.

Briefe

In vier Briefen an Louis Schlösser (22. Juni 1825; 29 November 1825; 21. April 1826; 27. Juni 1826;) werden von Cherubini Probleme der Publikation und Subskription der Messe A-Dur CV 222 behandelt. (Hohenemser, S. 47o - 471.)

Literatur

AMZ 28, 1826, Sp. 249 - 25o
Deycks, 183o, S. 111 - 116
Fink, 1831, Sp. 461 - 463
GmP 1, 1834, S. 57 - 58
GmP 4, 1837, S. 152
Miel, 1842, S. 16
Picchianti, 1843, S. 58 - 59
NrMz, 1854, S. 15 - 16
Girod, 1855, S. 242 - 248
NrMz 1o, 1862, S. 33
Denne-Baron, 1862, S. 42
NrMz 11, 1863, S. 92
NrMz 14, 1866, S. 35o
Gamucci, 1869, S. 4o
La Mara, 1872, Bd. 2, S. 43
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 156 - 159
Pougin, 1882, S. 242
Naumann, 1883, S. 477 - 478
Schlösser, 1883, S. 4 - 6, 24 - 27
Crowest, 189o, S. 54 - 55
Wittmann, 1895, S. 51 - 52
Tiersot, 1911, S. 153 - 154

Hohenemser, 1913, S. 463 - 47o
Schumann, 1914, Bd. 1, S. 267
Schemann, 1925, S. 537 - 547

Aufführungen

1825, Reims, Krönung Karls X. (AMZ 27, 1825, Sp. 6o3)
1826, Wien, landständischer Saal, unter Piringer und Geisler (AMZ 28, 1826, Sp. 249 - 25o)
1828, 9. März, Paris, Conservatoire, Kyrie und Gloria (Elwart, S. 131 und Quatrelles, S. 1o7)
1828, 13. April, Paris, Conservatoire, Kyrie und Gloria (Elwart, S. 133)
1829, 15. März, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 139)
183o, 9. April, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 147)
183o, 11. April, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 147)
183o. 25. Juli, Paris, Königlicher Kapellenchor (Bellasis/ Rheinberger, S. 173)
1834, 9. Februar, Paris, Conservatoire, Kyrie und Gloria (GmP 1, 1834, S. 57 und Elwart, S. 164)
1834, Wien, Konservatorium, Credo (AMZ 36, 1834, Sp. 4oo)
1836, 6. März, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 174)
1836, Cäcilientag, Rouen (GmP 3, 1836, S. 429)
1837, 23. April, Paris, Conservatoire, Gloria (Elwart, S. 182)
1837, 23. Juli, Leipzig, Thomaskirche, unter A. Pohlenz (Schumann, Bd. 1, S. 267)
1842-, Paris, Saal von den Menus Plaisirs, 2 Aufführungen (La Mara, Bd. 2, S. 43 und Fétis, Bd. s, S. 271)
1842, 3. April, Paris, Conservatoire, Gloria (Elwart, S. 21o)
1843, 24. August, Freiburg, Schweiz, Helvetisches Musikfest, Gloria (AMZ 45, 1843, Sp. 714)
1844, 7. April, Paris, Conservatoire, Credo (Elwart, S. 219)
1847, 4. April, Paris, Conservatoire, Gloria (Elwart, S. 237)
1854, 1o. Januar, Köln, 5. Gesellschaftskonzert (NrMz 2, 1854, S. 15 - 16)

1856, 8. April, Köln, Zehntes Gesellschaftskonzert im Casinosaale, Kyrie und Credo (NrMz 4, 1856, S. 119)
186o, Cäcilientag, Paris, Madeleine, zum Besten der Association philanthropique durch Académie de Musique (Schemann, S. 546)
1861, 12. November, Köln, Gürzenich, Credo und Agnus Dei (NrMz 9, 1961, S. 367)
187o, 7. Oktober, Dresden, Hofkirche, zum Besten der Invaliden und zum Gedenken der Gefallenen (Schemann, S. 547)
1873, Karlsruhe, Musikfest, Gloria, unter Bülow (Schemann, S. 547)
1873+, Meiningen, unter Bülow (Bülow, Bd. V, S. 71 und Bd. VI, S. 99)
18..?, Wien, Hofkapelle (Schemann, S. 547)
18..?, Wien, Karlskirche (Schemann, S. 547)
18..?, Köln, Gürzenich (Schemann, S. 547)
18..?, Köln,Pantaleonskirche (Schemann, S. 547)

CV 333ff. MESSE C-CUR (FRAGMENT)

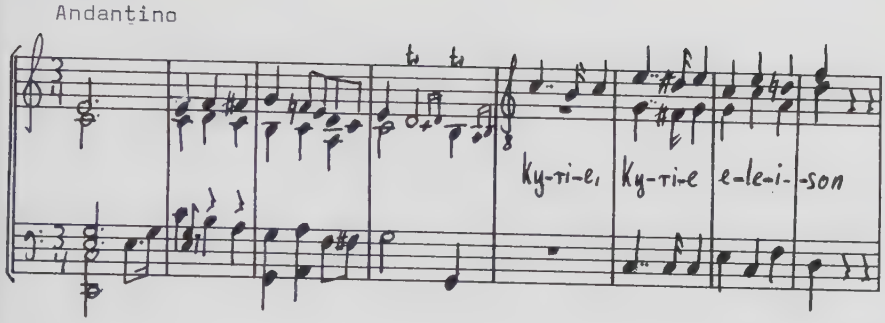
CV 333 Kyrie C-Dur; CV 335 Gloria (Fragment) G-Dur; CV 338 O salutaris hostia B-Dur; CV 337 Agnus Dei (Fragment) C-Dur (1)

Komponiert 183o - für Soli (TTB), Chor (TTB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, 3 Violoncelli und Kontrabaß.

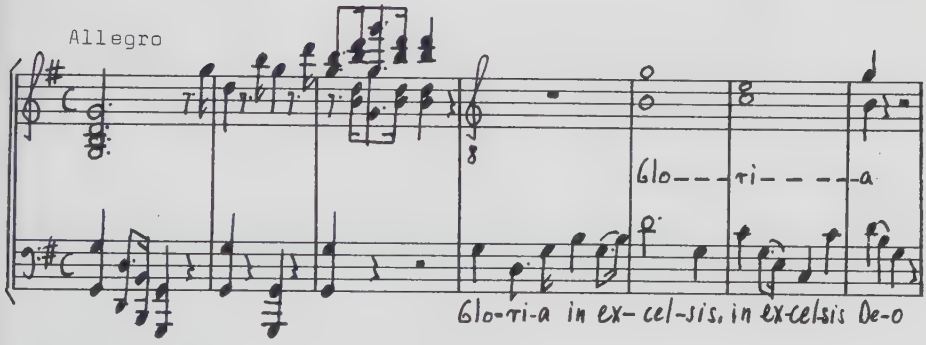
---

1) Die Quellenlage führt zu dem Ergebnis, daß die vier genannten Werke nicht isoliert zu sehen sind, sondern daß sie der von Cherubini 183o konzipierten "Messe für Männerstimmen" zuzuordnen sind. CV 333 Kyrie C-Dur ist die reicher instrumentierte Fassung von CV 188; CV 335 Gloria G-Dur ist neu und bis einschließlich "tu solus altissimus Jesu Christe" vollständig; CV 338 O salutaris hostia C-Dur ist die reicher instrumentierte Fassung von CV 189; CV 337 Agnus Dei ist neu und bis auf die letzte Bitte "dona nobis pacem" vollständig.

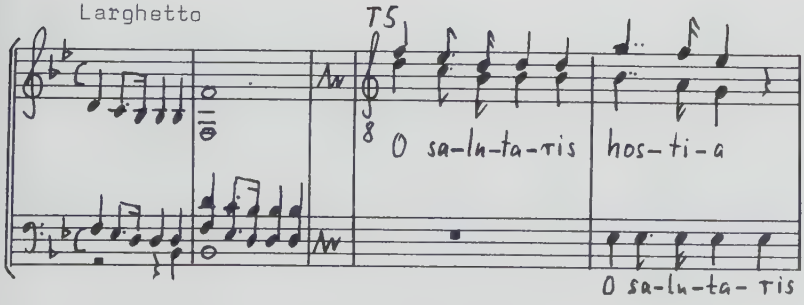
Kyrie



Gloria



O salutaris



Agnus Dei

Nachweise

Kyrie: Schröder, S. 59 als Nr. 33.
Gloria: Schröder, S. 59 als Nr. 35.
O salutaris hostia: Schröder, S. 59 als Nr. 38.
Agnus Dei: Schröder, S. 59 als Nr. 37.

Autographe

Kyrie

D-DDR-Bds, Ms. Partitur, 11 Seiten, S. 1 = Titel: "Kyrie d'une [die vorgenannten Wörter sind von einer fremden Handschrift] Messe Solennelle à 3 Parties, pour voix d'hommes, non achevé [die beiden letzten Wörter sind von einer fremden Handschrift]/ avec accompagnement à G. Orch.^{tre}/par L. Cherubini/Paris 183o/ N.^{o} 25."

Gloria (Fragment)

D-DDR-Bds, Ms. 335, Partitur, 34 Seiten; bis einschließlich "tu solus altissimus Jesu Christe" vollständig; dazu noch 3 Seiten Partitur für "Cors en Re et Trombons 1, 2, 3" vom Gloria. Darüber steht handschriftlich (Cherubini) "Messe en Ut pour hommes".

O salutaris hostia

D-DDR-Bds, Ms. 333, Partitur, 7 Seiten, S. 1 = Überschrift: "O salutaris./Trio à Voix Seules."

Agnus Dei (Fragment)

D-DDR-Bds, Ms. 337, Partitur, 8 Seiten, S. 1 = Überschrift: "Agnus Dei".

Literatur

Schemann, 1925, S. 547

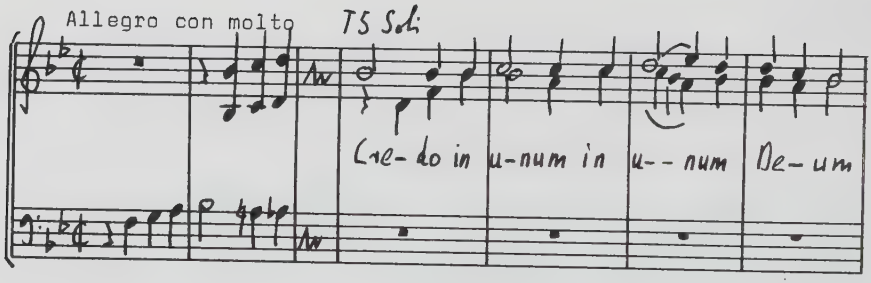
MESSE AS-DUR

Komponiert ... - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Orgel.

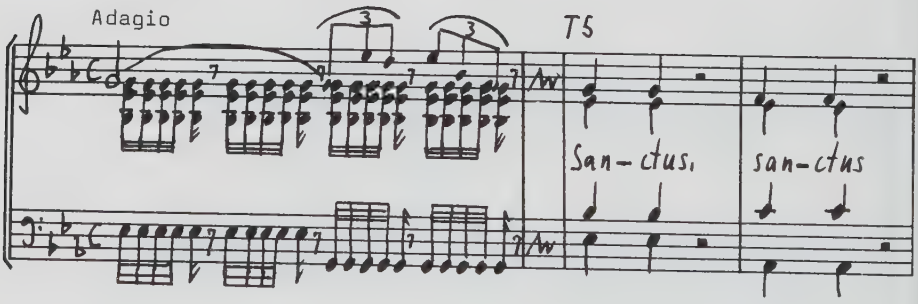
Kyrie

Gloria

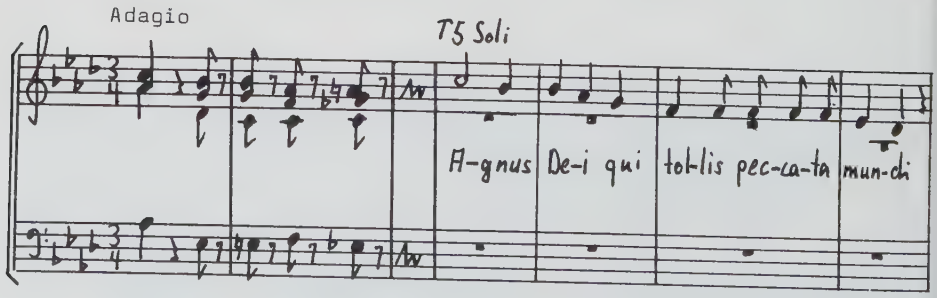
Credo



Sanctus



Agnus Dei



Nachweis

Lesure/Sartori, S. 187. Die Zuordnung als Werk Cherubinis ist aber aus folgenden Gründen zweifelhaft: Nur Lesure/Sartori, S. 187, führen dieses Werk im Nachweis an. Die in der Abschrift vorgefundene Besetzungsfolge - Violinen, Viola, Flöten, Oboen, Klarinetten, Chor, Orgel/Violoncello und Kontrabaß - findet sich ansonsten in keiner anderen Partitur Cherubinis, ist also uncherubinisch. Darüber hinaus ist die in allen Sätzen fast durchgehend homophone Setzweise ebenfalls uncherubinisch.

Abschrift

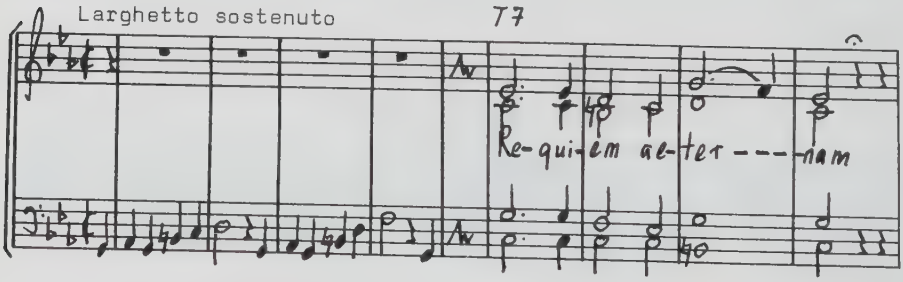
I-Fc, Partitur, Titelblatt: "Messa a Quattro Voci/In A.^{b}/Del Sig.^{re} Luigi Cherubini."

2. Requiems

CV 184 REQUIEM C-MOLL

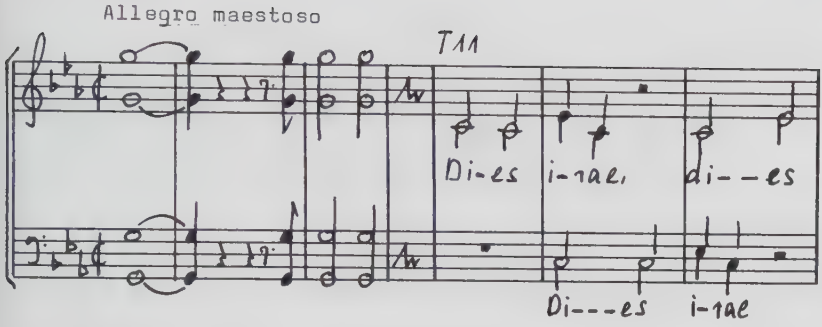
Komponiert 1816 - für Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen, 2 Pauken, Tamtam, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli und Kontrabaß.

Introitus und Kyrie



Graduale

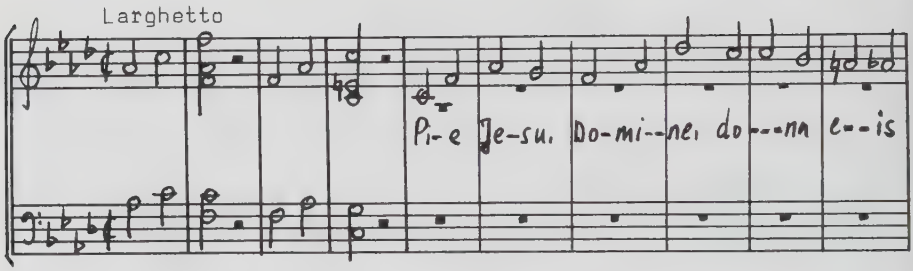
Dies irae



Offertorium

Sanctus

Pie Jesu



Agnus Dei

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 121 als Nr. 184: "MESSE DE MORTS en ut, à 4 Parties en choeur, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 81 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 398 als Nr. 349; Eitner, S. 419; Schröder, S. 46 als Nr. 184; Lesure/Sartori, S. 174.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 184, Partitur, 84 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi./Missa pro defunctis (En ut b) [das Eingeklammerte steht über "Missa"] à 4 voix, avec accompagnements./par M^{r}. L. Cherubini./Paris 1816./N^{o}. 11."

Abschriften

D-BRD-B, Mus, ms. 3469 (I), Chorpartitur mit Ober- und Unterstimme des Orchesters, 152 Seiten; Chorstimmen (SATB) und Violinstimme (5x).

D-BRD-B, Mus. ms. 3469 (II), Instrumentalstimmen.

D-BRD-B, Mus. ms. 3469 (IIa), Chorstimmen (SATB).

F-Pn, D. 16985, Altstimme des "Pie Jesu" und des "Agnus Dei"; kommt aus der Société des concerts du Conservatoire und ist in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren.

I-Bsf, FN. C. I. 5, "Requiem à 4 voix et à grand Orchestre par L. Cherubini. Sec. XIX. Partitura de c. (91) ..." (Zanotti, Bd. 2, S. 11.)

I-Ls, B. 255, "Messa da Requiem in Do minore a 4 voci. Parti vocali ..." (Maggini, S. 239.)

I-Vnm (Lesure/Sartori, S. 174.)

Ausgaben

a. Partituren

Paris: L'auteur (1819). 139 S.

Messe de Requiem/A Quatre Parties en Choeur/avec Accompagnement/à Grand Orchestre/par/L. CHERUBINI,/Chevalier de l'Ordre Royal de la Légion d'Honneur,/Surintendant de la Musique de S. M. Le Roi de France./Membre de l'Académie Royale des beaux Arts de l'Institut de France,/de Celle de Musique de Stockholm, associé de l'Institut Royal d'Hollande, &.&./Prix 36.f/à Paris, Chez L'Auteur, Rue du Faubourg Poissonière, N.o 19./Et en Dépôt, Chez Boieldieu, Rue de Richelieu, N.o 92./Propriété de l'Auteur. Déposé à la Direction de la Librairie.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 67. Zur Datierung Hopkinson, S. 13; Zelter, S. 25; Quatrelles, S. 67 - 68.

Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, D. 2oo2. Dieses Exemplar kam aus der Bibliothek der "Menus Plaisirs".
F-Pn, L. 3857. Auf dem Umschlag "M.R LEVASSEUR", der dieses Exemplar dem Conservatoire schenkte, wie aus einer Eintragung auf der Seite vor dem Titelblatt oben links hervorgeht. Bei Levasseur handelt es sich offensichtlich um Jean Henri Levasseur (1764 - 1826), der am Conservatoire unter der Direktion Cherubinis Cellolehrer war.
F-Pn, L. 3834. Dieses Exemplar kam aus der "Bibliothèque Amédée Méraux".
F-Pn, L. 881.

Bonn: Simrock (182o). PNr. 1689. 139 S.

Requiem à quatre voix et à grand orchestre. Partition par L. Cherubini ... avec un arrangement pour le pianoforte fait par A. F. Wustrow ...

Whistling, 1828, S. 937; Nuc, S. 516; zur Datierung Deutsch, S. 26.

Paris: Lyre Moderne (1821+). 139 S.

Messe de requiem à quatre parties en choeur avec accompagnement à grand orchestre par L. Cherubini ...

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 4585; es sind offensichtlich dieselben Druckplatten wie bei der Ausgabe F- n, Vm[1] 67 benutzt worden; "La Lyre Moderne" steht für den Herausgeber Charles Laffillé; zur Datierung Hopkinson, S. 88.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, Rés. F. 1414. Hier fehlen die Seiten 114 - 118. Zwischen Titelblatt und Notentext eine Lithographie Cherubinis, die eigenhändig unterschrieben ist. Auf dem Umschlag die Widmung an César-Auguste Franck: "Conservatoire de Musique/& de Déclamation À Paris/Concours DU 21 JUILLET 1839/SECOND PRIX/DE CONTREPOINT & FUGUE/DÉCERNÉ A M.R/César-Auguste Franck né à Liège/Agé de 16 Ans."
F-Pn, L. 15592.

Paris: Schlesinger (1828-).
Whistling, 1828, S. 937.

Messe de requiem à 4 parties en choeur avec orchestre ...

Leipzig: Peters (1855). PNr. 6473. 1o3 S. Ed. Peters Nr. 2oo4.
Hofmeister, 1887, S. 99; Nuc, S. 516; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Requiem c-moll (Missa pro defunctis) für gemischten Chor mit Orchester. Partitur ...

Paris: Henri Heugel (1885+).
Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 bei Peters, F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

Première messe de requiem en ut mineur à 4 parties en choeur ... partition d'orchestre ...

Napoli: ohne Verlagsangabe (18..).
Nuc, S. 517.

Requiem (missa pro defunctis). Do minore coro ed orchestra.

Mailand: Ricordi (18..?).
Lesure/Sartori, S. 174.

[Requiem c-moll]

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1963). Ed. Peters 2oo4.

Requiem für gemischten Chor und Orchester ... neu revidiert von Rudolf Lück ... Partitur.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1964). PNr. 3o228. 1o1 S. Ed. Peters 2oo4a.

Requiem für gemischten Chor und Orchester. Nach den Quellen neu herausgegeben von Rudolf Lück. Urtext. Studienpartitur. (Erscheint in der "Edition Eulenburg" als Nr. 993.)

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1971). — Requiem c-moll (Missa pro defunctis) für 4 st. Chor und Orchester ... Partitur ...

b. Klavierauszüge

Leipzig: Breitkopf & Härtel (182o). 56 S. — Missa pro defunctis. Requiem. Cherubinis Seelenmesse. Klavierauszug von Fr. Schneider.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, Mus. O. 16915. AMZ 22, 182o, Sp. 214; Lesure/Sartori, S. 174, datieren irrtümlicherweise in das Jahr 1818.

Bonn/Köln: Simrock (182o). PNr. 1689. 139 S. — Requiem à quatre voix et à grand orchestre. Partition par L. Cherubini ... avec un arrangement pour le pianoforte fait par A. F. Wustrow ...

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 2379. Zur Datierung Deutsch, S. 26.

London: ohne Verlagsangabe (1834). — Pie Jesu, Domine! Chorus from Requiem. (Accomp. for organ.) In: Aryton, Sacred Minstrelsy. Bd. 1, S. 73 - 75.

Nuc, S. 515.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1854). PNr. 8846. 31 S. — Requiem c-moll [= Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte].

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 38757. Zur Datierung Deutsch, S. 1o.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1859-). PNr. 9292. 55 S. — Requiem (Missa pro defunctis c-moll) für Chor und Orchester componiert von L. Cherubini. Klavierauszug von Friedr. Schneider. Neue Ausgabe ...

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 38755. Hofmeister, 186o, S. 324.

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1864). PNr. 4429. 64 S.

Requiem c-moll. Als Nr. 4 in: Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich.

Nuc, S. 516; Zur Datierung Deutsch, S. 14.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1873-). PNr. V. A. 299. 64 S.

Requiem (Missa pro defunctis, c-moll) für Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text, arrangiert von Fr. Schneider. Neue Ausgabe.

Hofmeister, 1876, S. 94; Nuc, S. 517.

Leipzig: C. F. Peters (1879-). PNr. 6111. 6o S.

Requiem für gemischten Chor von L. Cherubini. Klavierauszug von H. Ulrich.

Eingesehenes Exemplar: D-BRD-B, DMS. O. 84217 und F-Pn, D. 1954; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Cincinnati: Church (188o?). 1o2 S.

... Requiem mass in C-minor, for S. A. T. B. With Latin and English words.

Nuc, S. 517.

Paris: Henri Heugel (1885+).

Première messe de requiem en ut mineur à 4 parties en choeur, partition chant et piano ou orgue ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 bei Peters, F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

Berlin: Simon (1891-).

Domine Jesu Christe und Hostias aus dem Requiem c-moll für Harmonium und Pianoforte übertragen von Johannes Walther ...

Hofmeister, 1893, S. 119.

London: Novello and Co.; New York: H. W. Gray Co. (1892?). 99 S.

Requiem mass in c minor for S. A. T. B. composed by L. Cherubini. In addition to the original latin words, an adaption to english words been added by R. G. Loraine ...

Eingesehene Exemplare: D-BRD-B, DMS. O. 11872 und F-Pn, L. 4715. Zur Datierung Nuc, S. 517.

New York: G. Schirmer (19o2?). 99 S.

Requiem mass in C minor for four-part chorus of mixed voices with piano accompaniment. English version by R. G. Loraine. Vocal score edited by Eduardo Marzo. (In der Reihe "Collection of masses and vespers".)

Nuc, S. 517.

Augsburg: Böhm & Sohn (1949).

Oro supplex (Dies irae), für vierstimmigen gemischten Chor. Bearbeitet von Joseph Kromolicke. Als Nr. 35 in: Florilegium cantuum sacrorum. 52. lat. klass. leicht ausführbare Motetten, aus der Chormusik ...

Hofmeister, 195o, S. 53.

Milano: S. Zerboni (1952). Copyright von 1946.) 1o3 S.

Requiem in do minore. Revisione di Giulio Confalonieri.

Nuc, S. 517.

New York: E. F. Kalmus (1953+). 99 S.

Requiem mass, in C minor, for four-part chorus of mixed voices with piano accompaniment.

Music Library, S. 285.

Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel (1955). PNr. 12845. 64 S. EB Nr. 299.
Requiem (Missa pro defunctis) für gemischten Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text.
Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 95592. Hofmeister, 1955, S. 54.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1963). PNr. 8985. 62 S. Ed. Peters Nr. 52.
Requiem c-moll für gemischten Chor und Orchester. Klavierauszug. Neu revidiert von Rudolf Lück.

New York: Schirmer (1964). 7 S.
Requiem in C minor - Excerpts Graduale. Give unto the humble; arranged for four-part chorus of mixed voices with organ or piano accompaniment by D. W. Barker.
British Catalogue, 1964, S. 56.

New York: Schirmer (1968). 4 S.
Requiem in C minor - Excerpts Pie Jesu. God of mercy, edited for four-part chorus of mixed voices with soprano and tenor solos and piano accompaniment by Eduardo Marzo. English version by R. G. Loraine. Latin & English.
British Catalogue, 1968, S. 64.

Paris: Editions Musicales de la Schola Cantorum. PNr. S. 2oo9 C. 2 S.
Requiem (Graduale) à 4 voix mixtes et Orgue. Extrait de la messe de requiem en ut mineur ...
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{1} 987.

c. Singstimmen

Bonn: Simrock (182o). — Messe de Requiem à 4 parties ... Chorstimmen ...
Anzeige im Klavierauszug von 182o; Hofmeister, 1845, S. 5.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1851-). — Requiem für 4 Singstimmen. Chorstimmen ...
Hofmeister, 1852, S. 222.

Leipzig: Peters (1879-). — Requiem (Cm.) ...
Hofmeister, 1879, S. 91.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1885-). — Requiem c-moll. Chorstimmen ...
Hofmeister, 1887, S. 99.

London: Novello and Co.; New York: H. W. Gray Co. (1892?). — Requiem mass in c minor for S. A. T. B. composed by L. Cherubini ... chorus parts ...
Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe; zur Datierung Nuc, S. 517.

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1957). — Requiem c-moll (Missa pro defunctis) für vierstimmigen Chor ... 4 Chorstimmen.
Hofmeister, 1957, S. 62.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1963). — Requiem c-moll für gemischten Chor und Orchester ... Neu revidiert von Rudolf Lück ... Chorstimmen.
Klavierauszug dieser Ausgabe; Hofmeister, 1964, S. 71.

d. Orchesterstimmen

Bonn: Simrock (1859-). Hofmeister, 1860, S. 301.
Requiem für Chor und Orchester. Orchesterstimmen ...

London: Novello and Co.; New York: H. W. Gray Co. (1892?).
Requiem mass in C minor for S. A. T. B. composed by L. Cherubini ... orchestral score ...
Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe; zur Datierung Nuc, S. 517.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1897-). Hofmeister, 1900, S. 136.
Requiem c-moll. Orchesterstimmen ...

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1959).
Requiem c-moll ... 19 Orchesterstimmen ...

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1963).
Requiem für gemischten Chor und Orchester ... neu revidiert von Rudolf Lück ... Orchestermaterial leihweise.
Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe.

e. Bearbeitungen

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1854). PNr. 8847. 51 S.
Missa pro defunctis. Requiem c-moll von L. Cherubini. Klavierauszug zu vier Händen ohne Worte ...
Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 38756. Zur Datierung Deutsch, S. 10.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1880+). V. A. 1009. 2 S.
Pie Jesu. Aus dem Requiem. Als Nr. 4 in: Sonntags-Musik. Eine Sammlung von kurzen Stücken für das Pianoforte. Aus den berühmtesten Werken der Kirchen- und Instrumental-Musik gewählt

und theilweise bearbeitet von E. Pauer. S. 6 - 7.

Eingesehenes Exemplar: D-BRD-B, DMS. 81900. Zur Datierung Deutsch, S. 1o.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1880+). V. A. 1482.

Requiem c-moll [Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte des Introitus]. Als Nr. 13 in: Harmoniumsammlung von Tonstücken berühmter Komponisten des 17., 18. und 19. Jahrhunderts für das Harmonium bearbeitet von Rudolf Bibl. Neue Reihe. Op. 65. S. 38 - 3o.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 59861. Zur Datierung Deutsch, S. 1o.

Leipzig: Max Hesse. PNr. 85. 1 S.

Gebet um ewige Ruhe aus dem Requiem [Oro supplex ... Amen] lat. und dt. Als Nr. 41 in: 45 Festmotetten und religiöse Festgesänge für gemischten Chor nach Ordnung des christlichen Kirchenjahres ... hrsg. von Rudolph Palme, 5. Auflage. S. 65.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 1o446.

Brief

Wegen der Aufführung des Requiem in der Kirche St. Denis (1819) bittet Cherubini in seiner Eigenschaft als Surintendant du Roi den Intendant Général des Menus Plaisirs du Roi, Mr. de Lafertté, um eine ausreichende Anzahl von Instrumentalisten und Sängern. (Schlitzer, 196o, S. 121 - 122.)

Literatur

AMZ 21, 1819, Sp. 16

AMZ 21, 1819, Sp. 1o1

AMZ 21, 1819, Sp. 353

AMZ 21, 1819, Sp. 513 - 514
Zelter, 1819, S. 25 - 26
AMZ 22, 1820, Sp. 205 - 214
AMZ 22, 1820, Sp. 255 - 256
AMZ 24, 1822, Sp. 432
Weiler, 1828, Sp. 55ff.
Halévy, 1834, S. 19
Berlioz, 1834, S. 133 - 135
GmP 2, 1835, S. 266
AMZ 44, 1842, Sp. 980
Berlioz, 1842, S. 122ff.
Miel, 1842, S. 16
Picchianti, 1843, S. 58 - 59
AMZ 48, 1846, Sp. 257 - 259
NrMz 2, 1854, S. 390 - 391
NrMz 4, 1856, S. 94
NrMz 4, 1856, S. 118
NrMz 9, 1861, S. 4
NrMz 10, 1862, S. 4
NrMz 11, 1863, S. 105 - 106
NrMz 14, 1866, S. 342 - 343, 350 - 351
Gamucci, 1869, S. 40 - 41
Helm, 1873, S. 385
Ambros, 1874, S. 155
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 126 - 128
Hiller, 1875, S. 414
Fétis, 1878, Bd. II, S. 271
La Mara, 1878, S. 41 - 42
Pougin, 1882, S. 242 - 243
Naumann, 1883, S. 478 - 479
Hanslick, 1886, S. 82
Crowest, 1890, S. 55 - 56
Bülow, 1895, Bd. 1, S. 138
Kretzschmar, 1905, S. 276 - 285
Schnerich, 1909, S. 94 - 95
Hohenemser, 1913, S. 431 - 443

Weinmann, 1913, S. 244
Dommer, 1914, S. 722
Kalbeck, 1914, S. 4o3
Schemann, 1925, S. 549 - 567
Hughes, 1959, S. 126 - 127
Deane, 1965, S. 25 - 3o
Trierischer Volksfreund, 27/28. November 1976

Aufführungen

1816, 21. Januar, Paris, Grabkirche St. Denis, zum Gedächtnis Ludwig XVI. (NrMz 1o, 1862, S. 33)
1818, Paris, Grabkirche St. Denis, zum Gedenken an Méhul (Bellasis/Rheinberger, S. 126)
1819, Paris, Eglise des Petits Pères, zum Gedenken an Méhul (AMZ 21, 1819, Sp. 16)
1819, 25. Juni, Wien, Augustiner Hofpfarrkirche, Totenfeier für Erzherzogin Christine, unter F. X. Gebauer (AMZ 21, 1819, Sp. 513 - 514)
182o, 14. Februar, Paris, Grabkirche St. Denis, zum Gedenken an den Herzog von Berry (NrMz 1o, 1862, S. 33)
182o, Leipzig (AMZ 22, 182o Sp. 255 - 256)
1821, 21. Januar, Straßbourg, zum Gedenken an Ludwig XVI., unter Wackentahler (AMZ 23, 1821, Sp. 4o5)
1821, Kopenhagen, Trinitatiskirche (AMZ 23, 1821, Sp. 437)
1822, Wien, Dies irae (AMZ 24, 1822, Sp. 361)
1822, 21. Januar, Paris, Grabkirche St. Denis, zum Gedenken an Ludwig XVI. (AMZ 24, 1822, Sp. 432)
1824, 25. Oktober, Paris, Grabkirche St. Denis, Totenfeier Ludwig XVIII. (AMZ 27, 1825, Sp. 62 - 63)
1824, 25. September, Straßbourg, zum Gedenken an Ludwig XVII. (AMZ 27, 1825, Sp. 734)
1824, Berlin, Gesellschaft der Musikfreunde (AMZ 26, 1824, Sp. 1o7 - 1o8)
1827, Wien, Augustinerhofpfarrkirche, Totenfeier Beethovens, Gesellschaft der Musikfreunde (AMZ 29, 1827, Sp. 372)

1827, Wien, Sanct Carlskirche, Totenfeier Beethovens (AMZ 29, 1827, Sp. 368)
1828, München, Totenamt für den Grafen von Preising (AMZ 3o, 1828, Sp. 12o)
1831, Wien, Augustinerhofpfarrkirche (AMZ 33, 1831, Sp. 437)
1832, Leipzig, Abonnementskonzerte (AMZ 34, 1832, Sp. 868)
1832, Würzburg, Musikverein (AMZ 34, 1832, Sp. 345 - 346)
1834, Aachen, Musikfest (AMZ 36, 1834, Sp. 44o)
1834, Düsseldorf, unter Mendelssohn (Mendelssohn Bartholdy, Bd. 2, S. 65)
1834, Paris, Eglise St Roch, Gedenkfeier für Adolphe Nourrit (Schemann, S. 564)
1834, Paris, Concert du Conservatoire, Agnus Dei (GmP 1, 1834, S. 133)
1834, Wien, Konservatorium, Dies irae und Offertorium (AMZ 36, 1834, Sp. 4oo)
1834, 21. Januar, Paris, Grabkirche St. Denis (GmP 1, 1834, S. 19)
1834, 14. Oktober, Paris, Invalidenkirche, zum Tode Boieldieus, unter Habeneck (Bellasis/Rheinberger, S. 18o)
1834, 13. November, Rouen, Kathedrale, Gedenkfeier für Boieldieu (Schemann, S. 564)
1835, Paris, Cérémonie des Invalides (GmP 2, 1835, S. 266)
1836, Paris, Cérémonie des Invalides (GmP 3, 1836, S. 29o)
1837, 31. März, Leipzig, Paulskirche, unter A. Pohlenz (AMZ 39, 1837, Sp. 225)
184o, Paris, Invalides (Quatrelles, S. 137)
1842, 26. Mai, Saintes, Société philharmonique (GmP 9, 1842, S. 246)
1842, 16. Juni, Toulouse, Eglise de la Dourade, Totenfeier Cherubinis (GmP 9, 1842, S. 296)
1842, 27. Oktober, Hamburg, St. Michaelskirche (AMZ 44, 1842, Sp. 98o)
1844, Berlin, Schneidersches Gesanginstitut (AMZ 46, 1844, Sp. 174)
1846, 11. April, Leipzig, Universitätskirche, Singakademie, unter E. F. Richter (AMZ 48, 1846, Sp. 257 - 259)

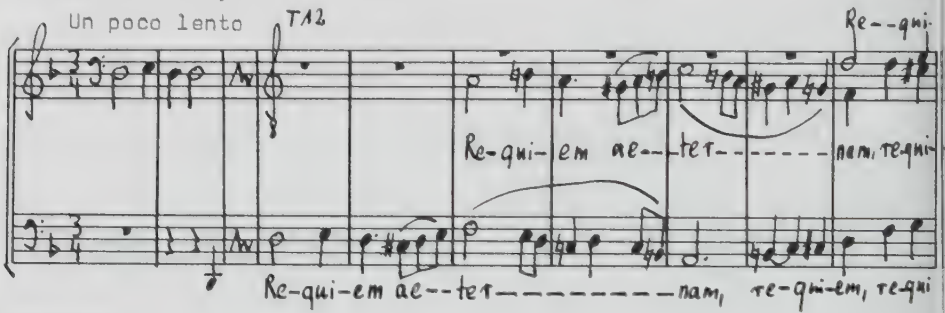
1847, 21. November, Hamburg, Totenfeier für Mendelssohn Bartholdy (AMZ 49, 1847, Sp. 853)
1848, Frankfurt, Cäcilienverein (AMZ 5o, 1848, Sp. 1o3)
1848, 26. November, Leipzig, Thomaskirche, einige Teile, Totenfeier für R. Blum unter Rietz (AMZ 5o, 1848, Sp. 8oo)
1854, Berlin, Singakademie (NrMz 2, 1854, S. 39o - 391)
1856, Bonn, unter Musikdirektor Albert Dietrich (NrMz 4, 1856, S. 94)
1856, Darmstadt, Stadtkirche, unter Mangold (NrMz 4, 1856, S. 118)
1857, Berlin, Singakademie (NrMz 5, 1857, S. 55)
186o, Frankfurt, zum Gedenken an Franz Messer (Schemann, S. 566)
1861, Hamburg, zum Gedenken an Karl Haffner (Schemann, S. 566)
1861, Hannover, unter Bernhard Scholz, zwei Aufführungen (NrMz 9, 1861, S. 119 und Schemann, S. 565)
1861, Köln, zum Gedenken an Friedrich Wilhelm IV., Kölner Männergesangverein (Schemann, S. 566)
1862, Rostock, Mecklenburgisches Musikfest (Schemann, S. 565)
1863, Frankfurt, Rühlscher Gesangverein (NrMz 11, 1863, S. 9o)
1866, Köln, Gürzenich, zum Gedenken an die Gefallenen (Schemann, S. 566)
1867, Köln, zum Gedenken an J. Nacken (NrMz 14, 1866, S. 342 und Schemann, S. 566)
187o, Breslau, für die Nationalinvalidenstiftung (Schemann, S. 566)
187o, Leipzig, zum Gedenken an Ignaz Moscheles (Schemann, S. 565)
um 187o, Leipzig, Riedelscher Gesangverein, mehrere Aufführungen (Schemann, S. 565)
um 187o, Wien, unter J. Brahms, mehrere Aufführungen (Schemann, S. 565)
187o/71, Karlsruhe, zum Gedenken an die gefallenen Krieger (Schemann, S. 566)
1872, Leipzig, durch die Pauliner, mehrere Aufführungen (Schemann, S. 565)
1872/73, Leipzig, zum Besten eines Denkmals (Schemann, S. 566)

1873, Wien, Gesellschaftskonzert (Hanslick, S. 82 und Helm, S. 385)
1878, Paris, Trocaderopalast (Schemann, S. 564)
1879, Köln, zum Gedenken an Classen-Kappelmann (Schemann, S. 566)
1879, Birmingham, Musikfest (Schemann, S. 565)
1879, Paris, Concert du Conservatoire (Schemann, S. 564)
1883, Meiningen, unter Bülow (Schemann, S, 565)
1888, Göttingen, Jakobikirche, zum Gedenken an Wilhelm I. (Schemann, S. 566)
um 19oo, Berlin, Singakademie, fast jährlich zum Totensonntag (Schemann, S. 565)
19oo+, Wien, Hofkapelle (Schemann, S. 564)
19oo+, Freiburg, Münster, alljährlich am 2. November (Schemann, S. 564)
19oo+, Wien, Schottenstiftskirche (Schemann, S. 564)
19oo+, Wien, Karmeliterkirche (Schemann, S. 564)
19o9, Totensonntag, Tsintao, Gouvernementskapelle (Schemann, S. 564)
1923, Totensonntag, Tsintao, Gouvernementskapelle (Schemann, S. 564 und 685)
1914, Allerseelentag, Freiburg, Münster, zum Gedächtnis der Gefallenen (Schemann, S. 551)
1916, 6. November, Freiburg, Münster, zum Gedenken der im Weltkriege Gefallenen (Schemann, S. 566)
1916, Freiburg, zum Gedenken an Domkapellmeister Schweizer (Schemann, S. 566)
192o+, München, Dom, zum Gedenken an Ludwig III. (Schemann, S. 566)
1925, 29. November, Koblenz, Jesuitenkirche, unter J. Buschmann, Pie Jesu (Hohenemser, 1926/27, S. 491)
1976, 21. November, Bitburg, Pfarrkirche Liebfrauen, für die Gefallenen beider Weltkriege, unter Helmut Schwindling (Trierischer Volksfreund, 27/28. November 1976)

CV 239 REQUIEM D-MOLL

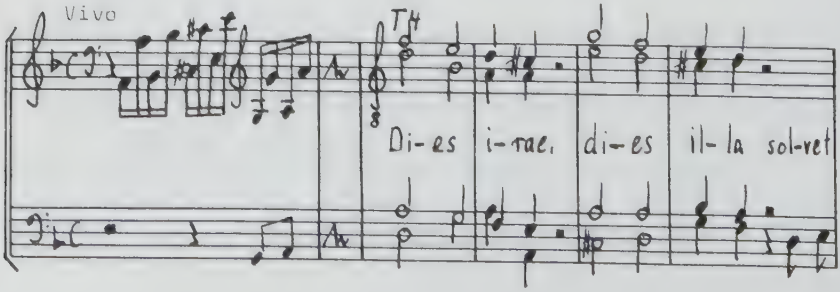
Komponiert 1836 - für Chor (TTB), 1 Pikkoloflöte, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Kontrabaß.

Introitus und Kyrie



Graduale

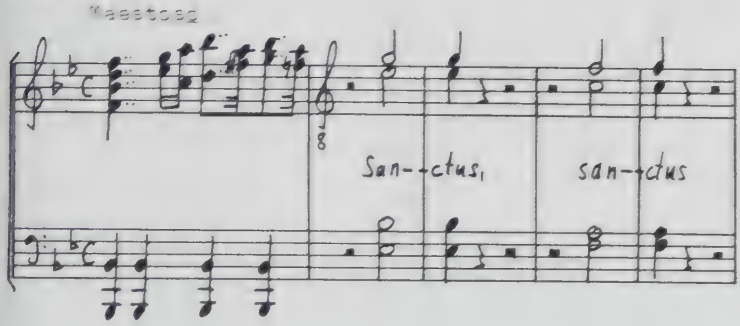
Dies irae



Offertorium

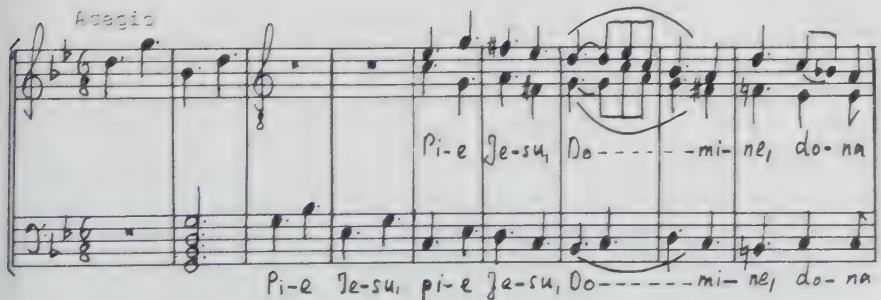
Sanctus

Maestoso

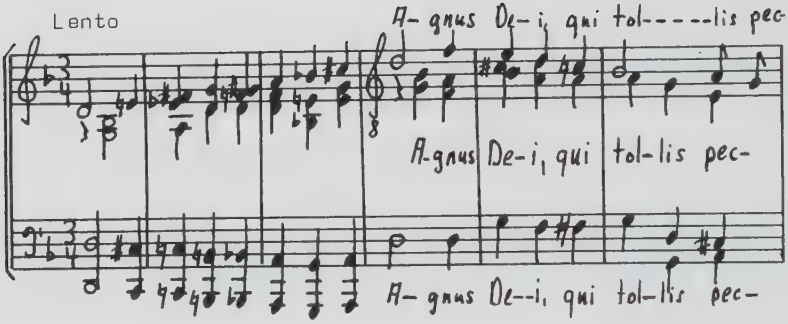


Pie Jesu

Adagio



Agnus Dei



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 3o als Nr. 239: "MESSE DE MORTS, deuxième, à 3 voix, pour voix d'hommes, commencée dans le mois de janvier ou de février de cette année et terminée le 24 septembre, à Montlignon. gr. partit., Ms. O., 88 p." Bellasis, S. 4o7 als Nr. 426; Eitner, S. 419; Schröder, S. 53 als Nr. 239; Lesure/Sartori, S. 184.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 239, Partitur, 89 Seiten, S. 1 = Titel: "(N.° 24.)/Seconde Messe des Morts/à 3 Parties/pour des Voix de Tenors et de Basses,/en Choeur,/avec Accompagnements./par L. Cherubini./1836."

Abschriften

D-DDR-Bds, Ms. 34o, Chorstimme (B) des Graduale und Pie Jesu auf 1 Blatt; Chorstimme (2. T) des Pie Jesu (2 Exemplare).
F-Pn, D. 16739, 4 Instrumentalstimmen (1. Violine, 2. Violine, Viola und Kontrabaß) des Sanctus und Agnus Dei. Laut F-Pn in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren.
F-Pn, D. 1674o Chorstimmen (1. T. 2. T und B) vom Graduale; Instrumentalstimmen vom gesamten Requiem. Aus einem Eintrag auf der Kontrabaßstimme geht hervor, daß das Requiem am 23. Februar 1899 zur Totenfeier von Felix Faure aufgeführt wurde.
I-Bl, "Messa di requiem in Re minore a tre voci d'uomini, te-

nori e bassi, con grande orchestra - Copia manoscritta in foglio, di pag. 148, in partitura". (Gaspari, Bd. 2, S. 56.)
I-Fc, "Parti mss. A. 1181". (Florenz, S. 61.)
I-Vnm, einzelne Teile. (Lesure/Sartori, S. 184.)

Ausgaben

a. Partituren

Paris: L'Auteur (1836+). 14o S.

Deuxième Messe de Requiem/POUR VOIX D'HOMMES/avec Accompagnement à grand Orchestre/OU PIANO/Composée par/L. CHERUBINI/Membre de l'Institut de France, Officier de l'Ordre Royal de la Légion d'honneur,/Chevalier de S.t Michel, de l'Ordre de Mérite du Grand Duc de Hesse-Darmstadt,/et Directeur du Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation de France./A. L./Prix: 6o.f/Propriété de l'Auteur./A PARIS, chez L'AUTEUR, au Bureau de Surveillant du Conservatoire de Musique. F.bg Poissonnière, 11./et chez Maurice SCHLESINGER, Editeur, Rue Richelieu N.o 97.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 68; zur Datierung Hopkinson, S. 1o9. Adam, S. 245, datiert ebenfalls auf 1836. Die Ausgabe hat einen unterlegten Klavierauszug.
Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, D. 2oo4.
F-Pn, L. 45o5.
F-Pn, L. 46o6.
F-Pn, L. 12774.
F-Pn, U. 38. Vor dem Titelblatt befindet sich eine Lithographie Cherubinis. Auf dem Titelblatt oben rechts steht von Cherubini eigenhändig: "Offerte à Monsieur François Devienne par l'auteur/son ancien et véritable ami L. Cherubini".

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1838-). Missa pro defunctis. Requiem für Männerstimmen ... Die große Partitur geschrieben ...

Vergl. Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe bei Breitkopf & Härtel von 1838 in D-DDR-Bds, 38754.

Leipzig: Peters (1881). PNr. 6474. 95 S. Ed. Peters Nr. 2oo5. Requiem für Männerstimmen von L. Cherubini. Partitur.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 18196. Hofmeister, 1887, S. 99; Nuc, S. 517; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Paris: Henri Heugel (1885+). Deuxième messe de requiem en ré mineur pour voix d'hommes ... partition d'orchestre ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll CV 184 in der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

Paris: Editions Musicales de la Schola Cantorum (1936). 2 S. Deuxième requiem (graduale) pour voix d'hommes (sans accompagnement). Transcrit et revu par E. Tyr ...

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 1123.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1962). PNr. 6474. 95 S. Ed. Peters Nr. 2oo5. ... Requiem d-moll für Männerchor und Orchester nach den Quellen neu herausgegeben von Rudolf Lück. Urtext ...

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1962). PNr. 6474. 95 S. Ed. Peters Nr. 2oo5a. [Studienpartitur.] Requiem für Männerstimmen und Orchester nach den Quellen neu herausgegeben von Rudolf Lück. Urtext ...

Diese Ausgabe erscheint bei Eulenburg als Nr. 992.

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1971). Requiem d-moll (Missa pro defunctis) für Chor und Orchester ... Aufführungsmaterial leihweise ...

b. Klavierauszüge

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1838). PNr. 5887. 49 S. Missa pro defunctis. Requiem für Männerstimmen ... Klavierauszug.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 38754. Hofmeister, 1845, S. 38; Nuc, S. 512; zur Datierung Deutsch, S. 9.

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1867-). PNr. 4481. 64 S. Requiem für Männerstimmen d-moll. Als Nr. 5 in der Reihe "Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich."

Vergl. Anzeige im Credo CV 139 der Ausgabe Peters. Zur Plattennummer Gaspari, S. 56; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1873). PNr. 12846. 58 S. Ed. Breitkopf Nr. 298. Requiem (Missa pro defunctis) für Männerstimmen und Orchester, d-moll. Klavierauszug mit Text ...

Hofmeister, 1876, S. 94; Nuc, S. 517; zur Datierung Deutsch, S. 1o.

Leipzig: C. F. Peters (ca. 1877). PNr. 6175. 57 S. Ed. Peters Nr. 51. Requiem für Männerstimmen von L. Cherubini. Klavierauszug ...

Nuc, S. 516; zur Datierung Deutsch, S. 14.

Paris: Henri Heugel (1885+). Deuxième messe de requiem en ré mineur pour voix d'hommes, partition chant et piano ou orgue ...

Vergl. Anzeige im Requiem c-moll der Ausgabe Peters in F-Pn, D. 1954. Zur Datierung Hopkinson, S. 58.

Mailand: Ricordi (18..). 93 S. Ed. Ricordi 45771.

Messa di requiem in Re minore a tre voci (tenori primi, secondi e bassi). Edizione corredata delle riduzione per pianoforte ed organo ad libitum.

Nuc, S. 512.

Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel (1954). PNr. 12846. 58 S. EB Nr. 298.

Requiem (Missa pro defunctis) für Männerstimmen und Orchester. D-moll. Klavierauszug mit Text.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 95593. Hofmeister, 1955, S. 54.

Mülheim (Ruhr): Carl Engels (1959). 58 S.

Requiem für Männerchor und Orchester d-moll. Neuausgabe von Quirin Rische. Klavierauszug.

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, O. 9968o. Hofmeister, 1961, S. 51.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1962). PNr. 6175. 57 S. Ed. Peters Nr. 51.

Requiem d-moll (Missa pro defunctis) für Chor und Orchester ...

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1971). EB Nr. 298.

Requiem d-moll (Missa pro defunctis) für Chor und Orchester ...

c. Singstimmen

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1838).
2ème messe de requiem für 4 Männerstimmen. Singstimmen ...
AMZ 4o, 1838, Sp. 519; Hofmeister, 1845, S. 5. Vergl. auch Anzeige im Klavierauszug der Ausgabe bei Breitkopf & Härtel von 1838.

Leipzig: Breitkopf & Härtel (1885-).
Requiem d-moll für Männerstimmen. Singstimmen ...
Hofmeister, 1887, S. 99.

Leipzig: C. F. Peters (1885-).
Requiem d-moll für Männerstimmen. Stimmen (T. I, II, B.) ...
Hofmeister, 1887, S. 99.

Mülheim (Ruhr): Engels (1959).
Requiem d-moll. Neuausgabe von Quirin Rische ... für 4stimmigen Männerchor mit Orchester ... Stimmen.
Hofmeister, 1961, S. 51.

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1962).
Requiem d-moll für Männerchor und Orchester ... Chorstimmen (Tenor I, Tenor II, Bass) ...

d. Orchesterstimmen

Frankfurt/London/New York: C. F. Peters (1962).
Requiem d-moll für Männerchor und Orchester ... Orchestermaterial ...

Briefe

In einem Brief vom 8. Februar 1837 an "M.r Diabelli et C.ie Editeur de Musique" sucht Cherubini für sein Requiem CV 239 den "éditeur que m'en offrira le prix le plus avantageuse" [sic]. (Schlitzer, 196o, S. 127.)
In einem Brief vom 12. Oktober 1837 bescheinigt Cherubini den Empfang von "Mille Francs pour le prix de cinquante exemplaires,

à vingt francs chaque, de ma Deuxième Messe de Requiem pour voix d'hommes." (Schlitzer, 1954, S. 52.)

Literatur

GmP 2, 1835, S. 335
GmP 4, 1837, S. 99
GmP 4, 1837, S. 1o2
GmP 4, 1837, S. 117
Halévy, 1837, S. 162 - 163
Fink, 1838, Sp. 519 - 521
AMZ 44, 1842, Sp. 668
NrMz 4, 1856, S. 396
Adam, 1859, S. 245
Gamucci, 1869, S. 42
Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 18o, 182 - 189
La Mara, 1878, Bd. 2, S. 42 - 43
Naumann, 1883, S. 479 - 48o
Crowest, 189o, S. 56 - 61
Kretzschmar, 19o5, S. 285 - 287
Schnerich, 19o9, S. 94 - 95
Hohenemser, 1913, S. 499 - 5o5
von Hazay, 1915, Bd. 1, S. 191
Schemann, 1925, S. 567 - 572
Deane, 1965, S. 3o - 35

Aufführungen

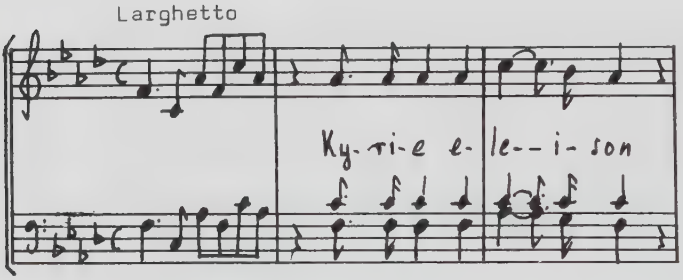
1837, 21. Januar, Eglise St. Denis, zu einer politischen Veranstaltung (GmP 4, 1837, S. 162 - 163)
1837, 19. März, Paris, Conservatoire, Dies irae (GmP 4, 1837, S. 1o2 und Elwart, S. 179 - 18o und NrMz 1o, 1862, S. 5o)
1837, 24. März, Paris, Conservatoire, Dies irae (GmP 4, 1837, S. 117 und Elwart, S. 18o und NrMz 1o, 1862, S. 5o)
1837, Paris, Eglise des Petits-Pères, zum Gedenken an Méhul (GmP 4, 1837, S. 162)

1838, 25. März, Paris, Conservatoire, außer Agnus Dei (Elwart, S. 187 und NrMz 1o, 1862, S. 5o)
1839, 23. April, Frankfurt, Cäcilienverein, Pie Jesu und Agnus Dei (GmP 6, 1839, S. 19o)
1839, Paris, Totenamt für Nourrit (AMZ 41, 1839, Sp. 474)
1839, Wien, Dies irae (AMZ 41, 1839, Sp. 447)
184o, Altenburg, 7. Osterländisches Gesangfest (AMZ 42, 184o, Sp. 865)
1841, Wien, Agnus Dei (AMZ 43, 1841, Sp. 44o - 441)
1842, Hildesheim, Andreaskirche, Kyrie, Dies irae, Sanctus und Agnus Dei (AMZ 44, 1842, Sp. 668)
1842, 19. März, Paris, Eglise Saint-Roch, Cherubinis Totenfeier (GmP 9, 1842, S. 12o und Miel, S. 31)
1842, 2o. März, Paris, Conservatoire, Dies irae (AMZ 44, 1842, Sp. 486)
1842, 22. April, Florenz, Kirche Saint-Gaetan, Totenfeier Cherubinis (GmP 9, 1842, S. 215)
1842, Pisa, Totenfeier Cherubinis (GmP 9, 1842, S. 182)
1843, Dresden, Männergesangfest (AMZ 45, 1843, Sp. 551)
1847, Frankfurt, Cäcilienverein (AMZ 49, 1847, Sp. 761)
1855, 15. Oktober, Paris (Abschrift F-Pn, D. 1674o)
1856, Braunschweig, Norddeutsches Männergesangvereinfest, Sanctus, unter Louis Spohr (Schemann, S. 572)
1856, 13. November, Wien, Augustinerkirche, Männergesangverein, zum Gedenken seiner verstorbenen Mitglieder (Schemann, S. 572)
186o, Leipzig, Gewandhaus, Sanctus (Schemann, S. 677)
1899, 23 Februar, Paris, Totenfeier Felix Faure (Abschrift F-Pn, D. 1674o)
1916, Basel, Münster, 2 Aufführungen, unter Hermann Suter (Schemann, S. 571)
1926, Allerseelentag, Freiburg (Hohenemser, 1926/27, S. 491)
1927, 3. Dezember, Frankfurt, Schulerscher Männerchor, unter G. Märtz (Hohenemser, 1926/27, S. 491)
1971, 3o. September, Florenz, Akademischer Männerchor von Estland, unter Ricardo Muti (Bellasis/Rheinberger, S. 182)

3. Kyrie-Kompositionen

CV 3o2 KYRIE F-MOLL

Komponiert 1816 - für Chor (SZB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 2: "Kyrie et Gloria à 3 voix. gr. partit., Ms. O., 31 p. Service de la Chapelle. Le Gloria a été publié dans la messe à trois voix, en fa" [= Messe F-Dur CV 145f von 18o8/o9]. Bellasis, S. 397 als Nr. 334; Schröder, S. 57 als Nr. 2.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 3o2, Partitur, 33 Seiten, Kyrie, nur 1 Seite, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi./Kyrie et Gloria./ à 3 voix, avec accompagnements./L. Cherubini./Paris 1816./ N.o I/(Il faut des Tymballes/dans cette messe)/(Trompettes ad libitum)".

Abschrift

F-Pn, D. 16741, 4 Instrumentalstimmen.

Aufführung

1833, Paris, Société des concerts (F-Pn, D. 16741)

CV 175,1 KYRIE (1)

Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 175: "Trois Kyrie courts; Laudate, récit et choeur; Sanctus court. gr. partit., Ms. O., 38 p. Tous ces morceaux sont nouveaux et intercalés dans des fragments de mes anciennes messes. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 396 als Nr. 326; Schröder, S. 46 als Nr. 175; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

CV 175,2 KYRIE

Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 175: "Trois Kyrie courts ..." Bellasis, S. 396 als Nr. 327; Schröder, S. 46 als Nr. 175; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

---

1) Da es sich laut Nachweis bei CV 175 um insgesamt 5 Werke handelt, erhalten die einzelnen Werke zur besseren Identifizierung neben der Werkverzeichnisnummer noch fortlaufende Zahlen von 1 - 3, bzw. 5. CV 175,4 wäre dann das "Laudate, récit et choeur".

CV 175,3 KYRIE

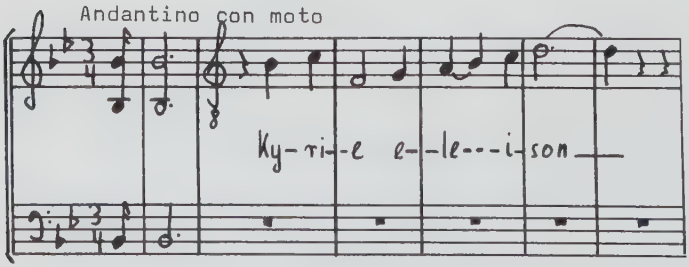
Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 175: "Trois Kyrie courts ..." Bellasis, S. 396 als Nr. 328; Schröder, S. 46 als Nr. 175; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

CV 176a KYRIE B-DUR

Komponiert 1816 - für Chor (TB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o unter Nr. 176: "Kyrie à 2 parties, en choeur; Kyrie à 4 parties (1). gr. partit., Ms. O., 3 p.

1)Das angeführte "Kyrie à 4 parties" muß nach der Quellenlage unter CV 177 eingeordnet werden.

Tous les deux courts et nouveaux. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 397 als Nr. 332; Schröder, S. 46 unter Nr. 176; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 176a, Partitur, 4 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie à 2 parties avec accompagnements/par L. Cherubini/Lettre B."

CV 177 KYRIE D-MOLL

Komponiert 1816 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

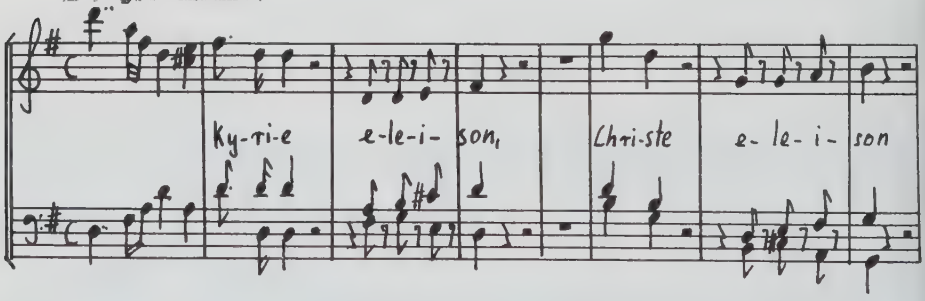
Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o unter Nr. 176: "... Kyrie à 4 parties. gr. partit., Ms. O. 3 p. ..." Schröder, S. 46 als Nr. 177; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 177, Partitur, 29 Seiten, Kyrie S. 2 - 2o, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Pater noster, à 4 parties/avec accompagnements/Par L. Cherubini/N^{o} 8./(Cette messe est disposée de manière à ce/que l'on puisse intercaler

un morceau détaché/quelconque, de la durée de 5 minutes et $\frac{1}{2}$, entre/le Kyrie et le Pater.")
Kyrie und Christe entsprechen dem Kyrie der Messe d-moll CV 155 von 1811. Das 2. Kyrie ist neu; dessen Incipit ist angegeben.

CV 332 KYRIE G-DUR

Komponiert 1816 - für Chor (STB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweis
Schröder, S. 59 als Nr. 32: "Kyrie, Gratias, Laudate Dominum, Sanctus, Agnus Dei 3-st. m. Begl. Autogr. 39 S. quf. (Das Gratias ist später in die Messe in D vom Jahre 1811, Nr. 155, aufgenommen.)"

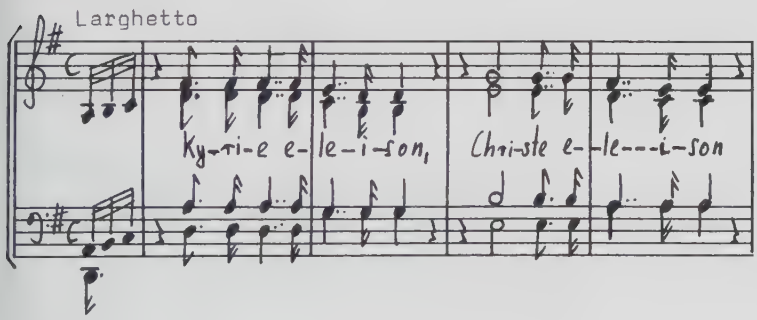
Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 332, Partitur, 41 Seiten, Kyrie S. 2 - 3, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie; Gratias; Laudate dominum; Sanctus; Agnus Dei à 3 avec accompagnements./ par L. Cherubini/N^{o}. 5."

Bis auf das Sanctus sind alle anderen Werke eigenhändige Partiturabschriften Cherubinis von folgenden Werken:

Gratias	aus CV 155;
Laudate Dominum	aus CV 174;
Agnus Dei	aus CV 145f.

CV 3o5 KYRIE G-DUR

Komponiert 1816 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

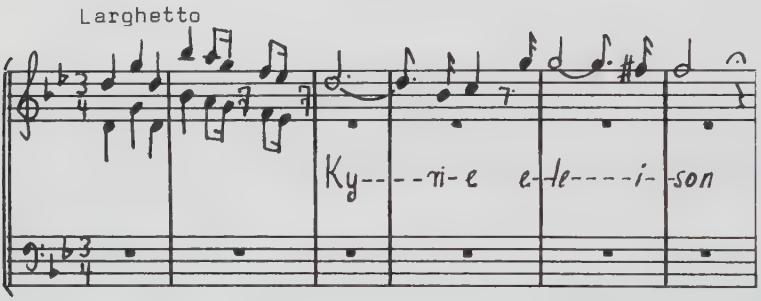
Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 5: "Kyrie et Gloria à 4 voix. gr. partit., Ms., O., 44 p. Service de la Chapelle. Tout le Gloria a été publié dans la deuxième messe à quatre voix [= Messe CV 155 von 1811]." Bellasis, S. 397 als Nr. 335; Schröder, S. 57 als Nr. 5.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 3o5, Partitur, 45 Seiten, Kyrie S. 2, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Gloria à 4 parties avec accompagnement/par L. Cherubini/N.° 6".

CV 3o6 KYRIE G-MOLL

Komponiert 1816 - für Soli (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 6: "Kyrie et Credo à 4 voix. gr. partit., Ms. O., 36 p. Service de la Chapelle. Le Credo seulement a été publié dans la quatrième messe solennelle à quatre voix [= Messe CV 174, aber es handelt sich hier um das Credo aus CV 155!]." Bellasis, S. 397 als Nr. 336; Schröder, S. 57 als Nr. 6.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 3o6, Partitur, 37 Seiten, Kyrie S. 2 - 3, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Credo à 4 parties avec accompagn.ent/par L. Cherubini/N.o 7./(Il faut des sourdines pour/cette messe.)"

CV 3o7 KYRIE D-DUR

Komponiert 1816 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klari-

netten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 7: "Kyrie et Agnus Dei à 4 voix. gr. partit., Ms. O., 19 p. Service de la Chapelle. Le Kyrie est inédit; L'Agnus Dei a été publié dans la deuxième messe à quatre voix [= Messe CV 155 von 1811]." Bellasis, S. 397 als Nr. 337; Schröder, S. 57 als Nr. 7.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 3o7, Partitur, 33 Seiten, Kyrie S. 2 - 14, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie et Agnus Dei à 4 parties avec/accompagnements/par M.r L. Cherubini/N.o 9./(Cette messe, ainsi que celle N.o 8 [= CV 177], est disposé/de façon, qu'on peut intercaler entre le Kyrie et l'agnus Dei, un morceau detaché/de la durée de 5 minutes et $\frac{1}{2}$.)"
Bis auf den leicht veränderten Schluß ist das 2. Kyrie identisch mit der Kyrie-Fuge aus CV 155.

CV 3o9 KYRIE

Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise

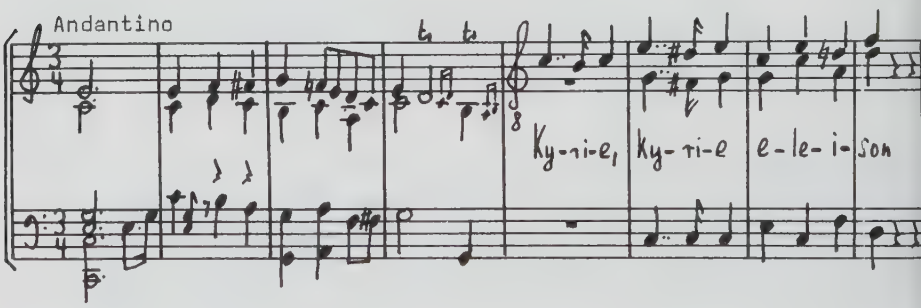
Bottée de Toulmon, S. 33 als Nr. 9: "Kyrie pour ténors et basses. gr. partit., Ms. O., 62 p. Service de la Chapelle." Bel-

lasis, S. 397 als Nr. 339; Schröder, S. 57 als Nr. 9.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

CV 188 KYRIE C-DUR

Komponiert 1817 - für Chor (TTB), 2 Fagotte, 2 Violen, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 188: "Kyrie à 3 parties sans dessus, en choeur, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 4 pages. Service de la Chapelle. Se trouve dans la messe solennelle à 3 v. [= CV 333, 335, 338, 337]" Bellasis, S. 399 als Nr. 355; Schröder, S. 47 als Nr. 188; Lesure/Sartori, S. 175.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 188, Partitur, 5 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie à 3 parties en choeur, sans Dessus/ avec accomp.ts d'Alto, Bassons, Violoncelles, et C Basses./par L. Cherubini/(1817) lettre K./(Ce Kyrie est fait pour être substitué/au besoin, à celui de la messe N.o 2. [=Messe CV 174])

(ce Kyrie est placé dans la messe solennelle à trois parties pour voix d'hommes [Gemeint ist die Messe für Männerstimmen CV 333, 335, 338, 337, in der dieses Kyrie reicher instrumentiert aufgenommen ist.])"

Ausgabe

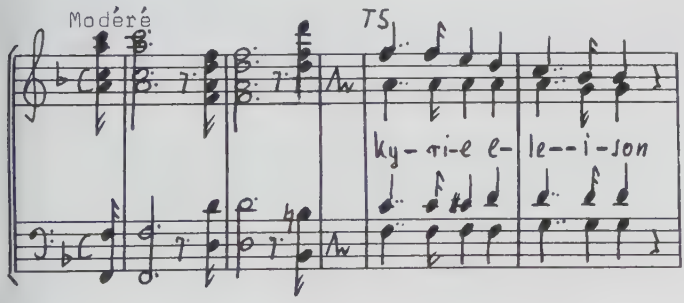
Klavierauszug

Mailand: Ricordi. Kyrie. Im Band VIII der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 175.

CV 312 KYRIE F-DUR

Komponiert 1818 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 34 als Nr. 12: "Kyrie à 4 parties. gr. partit., Ms. O., 8 p." Bellasis, S. 4oo als Nr. 369; Schröder, S. 58 als Nr. 12.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 312, Partitur, 1o Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie à 4 parties en Choeur, avec

accompagnements./par L. Cherubini/Paris 1818./lettre R."

Literatur
Schemann, 1925, S. 548

CV 2oo KYRIE F-DUR

Komponiert 1819 - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 23 als Nr. 2oo: "KYRIE, choeur; Christe, quatuor; Kyrie, choeur à 4 voix. gr. partit., Ms. O., 19 pages. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4oo als Nr. 37o; Schröder, S. 48 als Nr. 2oo; Lesure/Sartori, S. 177.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 2oo, Partitur, 2o Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie Choeur, Christe quatuor, et Kyrie Choeur/à 4 parties avec accom.^{ts}/par L. Cherubini/Paris 1819./lettre T."

Abschrift

D-DDR-Bds, Ms. 334, Partitur, 12 Seiten. Es handelt sich hier um das Fragment eines Kyrie, von dem nur das Christe vollständig und neu ist. Die vom 1. und 2. Kyrie erhaltenen Teile sind eigenhändige Partiturabschriften Cherubinis.

Literatur

Schemann, 1925, S. 548

CV 334 KYRIE (FRAGMENT) F-DUR (1)

Komponiert 1819? - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Nachweis

Schröder, S. 59 als Nr. 34: "Fragment eines Kyrie. 4-st. m. Begl. Autogr. 12 S. quf."

---

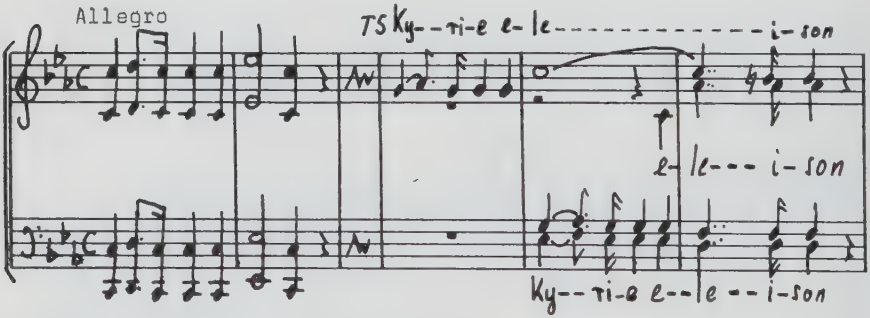
1)Die vom 1. und 2. Kyrie erhaltenen Teile sind identisch mit den entsprechenden von CV 2oo. Da das Christe neu ist, ist dessen Incipit angegeben.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 334, Partiturfragment, 12 Seiten, vollständig nur das Christe; vom 1. Kyrie nur zwei Schlußseiten; vom 2. Kyrie nur der Beginn.

CV 217 KYRIE C-MOLL

Komponiert 1823 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 25 als Nr. 217: "KYRIE, en ut mineur, à 4 parties, à grand orchestre, le 13 septembre 1823. gr. partit., Ms. O., 15 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4o2 als Nr. 395; Schröder, S. 5o als Nr. 217; Lesure/Sartori, S. 179.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 2171 Partitur, 16 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Kyrie à 4 parties en Choeur, avec accompagn.^{ts} à G.^{d} Or./par L. Cherubini/Paris 13 Septembre 1823./Lettres b.b."

Literatur

Schemann, 1925, S. 548

4. Gloria-Kompositionen

CV 182b GLORIA

Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise

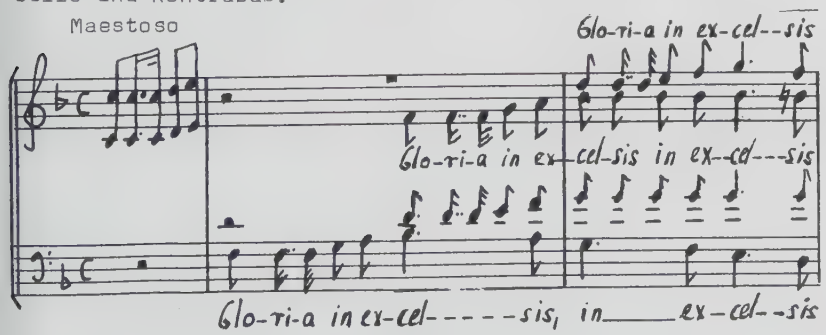
Bottée de Toulmon, S. 21 unter Nr. 182: "GLORIA, en si b, à 4 parties, avec accompagnement. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 398 als Nr. 347; Schröder, S. 46 unter Nr. 182; Lesure/Sartori, S. 174.

Autograph

Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

CV 192 GLORIA F-DUR

Komponiert 1817 - für Solo (S), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 192: "Gloria, en fa, à voix seule, mêlé de choeurs, avec accompagnement. gr. partit. Ms. O., 18 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 399 als Nr. 359; Schröder, S. 47 als Nr. 192; Lesure/Sartori, S. 175.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 192, Partitur, 19 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Gloria pour dessus Solo, mêlé de Choeurs avec accompagnements/par L. Cherubini/Paris 1817./ lettre O."

Literatur

Schemann, 1925, S. 548

5. Credo-Kompositionen

CV 331 CREDO C-DUR

Komponiert 1775 - für Soli (STB), Chor (SATB), 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Kontrabaß und Orgel.

Nachweis

Schröder, S. 59 als Nr. 31. Die Einordnung als Werk Cherubinis scheint zweifelhaft: Das in D-DDR-Bds unter Ms. 331 aufgeführte Werk ist, da es in keinerlei Hinsicht der cherubinischen Handschrift entspricht, kein Autograph, sondern eine Abschrift von einem unbekannten Kopisten (wenn überhaupt) oder das Autograph eines unbekannten Komponisten, der mit L. Cherubini "zeichnet". Darüber hinaus kann bei diesem Werk nicht von einer cherubinischen Kompositionsweise gesprochen werden.

Abschrift

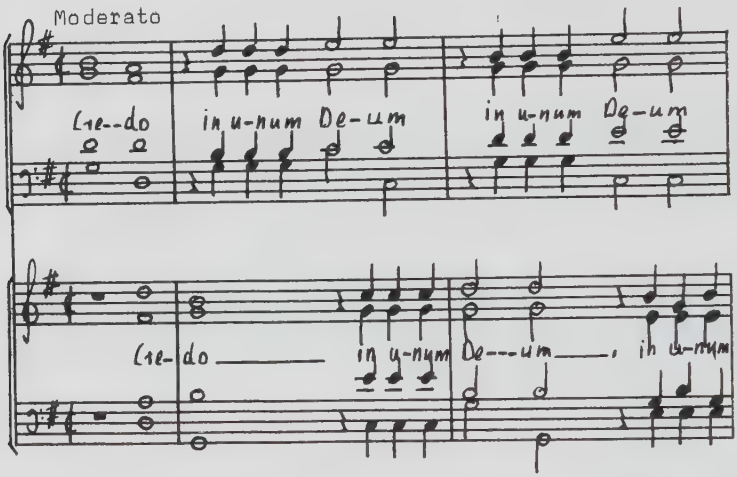
D-DDR-Bds, Ms. 331, Partitur, 61 Seiten, S. 1 = Titel: "Credo/ a 4 Voci con Strumenti/di L. Cherubini/anno 1775./in Firenze."

Literatur

Schemann, 1925, S. 5o7

CV 139 CREDO G-DUR

Komponiert 1778/79 bzw. 18o6 - für Chor (SATB/SATB) und Orgel.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 16 als Nr. 139: "CREDO à 8 voix et orgue. orgue, Ms. O., 95 p. Je place ici ce morceau, l'ayant terminé à Paris dans cette année [18o6]. Il avait été commencé en Italie dans l'année 1778 et 1779." Bellasis, S. 392 als Nr. 255; Schröder, S. 41 als Nr. 139; Lesure/Sartori, S. 164.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 139, Partitur, 96 Seiten, S. 1 = Titel: "Credo a 8 voci/di L. Cherubini/.../Parigi 18o6". Die Einordnung als Urschrift ist zweifelhaft, da das eingesehene Exemplar trotz der langen Entstehungszeit keinerlei Schriftunterschiede aufweist.

Abschriften

CH-Zz, AMG XIII 6o7 & a - ca, Partitur und Stimmen von Et incarnatus est, Crucifixus und Et resurrexit. (Walter, S. 24.)

D-BRD-B, Mus. ms. 347o, Partitur mit bezifferter Orgel, 1o6 Seiten, S. 1 = Titel: "Credo a 8 Voix/Di L. Cherubini/Parigi 18o6". Oben rechts auf S. 1 : "Ex collection G. Polchau. Parisiis 1818".
F-Pn, D. 1956 (1), Partitur, 122 Seiten, S. 1 = Titel: "Credo à 8 Voci/Di L. Cherubini./.../Parigi 18o6./.../Donné par l'auteur, à la Bibliothèque Impériale/de Musique". Ab "Donné" eine andere Handschrift. F-Pn datiert diese Kopie ins Jahr 18o6.
F-Pn, D. 1o319 (1), Partitur, 62 Seiten, S. 1 = Titel" "Credo à 8 Voci/Da [ursprünglich Di, das "i" ist überschrieben]/L. Cherubini./Parigi 18o6/Motetto à 8 voci: Nemo Gaudeat .../Del Signor Cherubini". Der Katalog F-Pn datiert diese Abschrift in die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.
GB-Lbm, Mss. 49286, "Credo à 8 ... early 19th cent." (Willetts, S. 32.)
GB-T, "875. Date: 1855 ... In the hand of Francis Defell to whom it belonged. Et vitam venturi, from Credo for 2 choirs, Cherubini. Full score." (Tenbury, S. 182.)

Ausgaben

a. Partitur

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1865). PNr. 4511. 64 S.

Credo für 8stimm. Chor a Capella von L. Cherubini mit Clavier-Begleitung nach dem bezifferten Bass von Hugo Ulrich. Als Nr. 6 in: Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini im Klavierauszuge mit Text nach der Original-Partitur bearbeitet von Hugo Ulrich.

Eingesehene Exemplare: D-BRD-BNms, X/C 8o/f 5/6 und D-DDR-Bds, O. 7225. Zur Datierung Deutsch, S. 14 und AMZ, NF 3, 1865, Sp. 713.

b. Chorstimmen

Leipzig/Berlin: C. F. Peters (1825).

Chorstimmen zu diesem Werke [Credo a cappella].

Die Chorstimmen sind in der o. g. Partitur von 1865 angezeigt.

Literatur

Thibaut, 1824, S. 138
Dehn, 1859, S. 182
AMZ, Nf 2, 1864, Sp. 469 - 57o
AMZ, NF 3, 1865, Sp. 713 - 715
Kretzschmar, 19o5, S. 226 - 227
Hohenemser, 1913, S. 15 - 22
Dommer, 1914, S. 717 - 718
Schemann, 1925, S. 5o7 - 51o
Confalonieri, 1966, S. 265 - 282

Aufführungen

1855, Berlin (Schemann, S. 5o9)
1864, Leipzig (AMZ, NF 2, 1864, Sp. 469)
1873, Berlin (Schemann, S. 5o9)

CV 183 CREDO

Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 21 als Nr. 183: "Credo en ré, à 4 parties, avec acc. gr. partit., Ms. O., 36 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 398 als Nr. 348; Schröder, S. 46 als Nr. 183; Lesure/Sartori, S. 174.

Autograph

Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

6. Sanctus-Kompositionen

CV 175,5 SANCTUS (1)

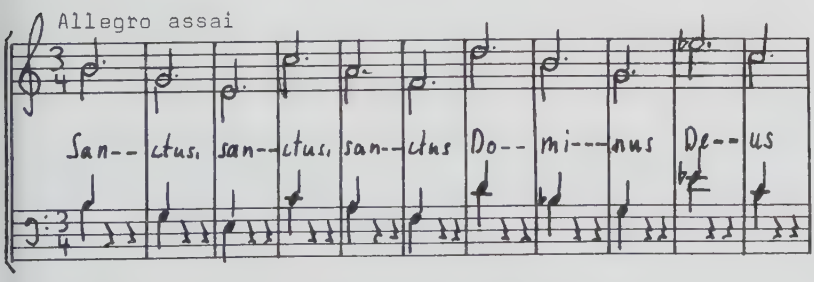
Komponiert 1816 - für ... (Besetzung unbekannt).

Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 175: "... Sanctus court."
Bellasis, S. 396 als Nr. 33o; Schröder, S. 46 als Nr. 175;
Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

CV 332 SANCTUS C-DUR

Komponiert 1816 - für Chor (SATB), Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



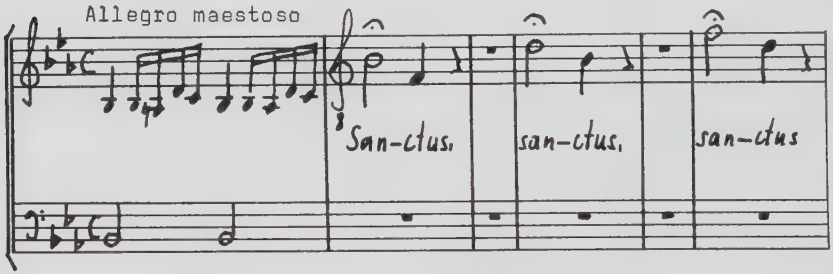
Nachweis
Schröder, S. 59 als Nr. 32: "... Sanctus ..."

1) Vergl. dazu Anmerkung S. 99.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 332, Partitur, S. 19 - 22; Überschrift: "N^{o} 4 Sanctus Choeur".

CV 191 SANCTUS und O SALUTARIS HOSTIA ES-DUR

Komponiert 1817 - für Solo (t), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 191: "Sanctus et O salutaris, à voix seule de ténor, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 5 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 399 als Nr. 358; Eitner, S. 419; Schröder, S. 47 als Nr. 191; Lesure/Sartori, S. 175.

Autograph
D-DDR-Bds, Ms. 191, Partitur, 6 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Sanctus et o Salutaris pour Tenor Solo avec accomp.^{ts}/par L. Cherubini/Paris 1817./lettre N."

Abschrift
I-Mc. (Lesure/Sartori, S. 175.)

Ausgaben

a. Partituren

Paris: Porro (182o). PNr. Ch. 5. 19 S. — Sanctus, o Salutaris, solo pour ténor ou soprano ... Als Nr. 5 in "Six oeuvres de musique religieuse". Mit unterlegtem Klavierauszug.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 2oo5 (5). Bei den übrigen Werken, die auch von Cherubini sind, handelt es sich um folgende:

1. Ecce panis — CV 179
2. Pater noster — CV 177
3. Ave Maria — CV 18o
4. Lauda Sion — CV 181
5. s. o.
6. Tantum ergo — CV 186

Weitere mir bekannte Exemplare dieser Ausgabe:
F-Pn, L. 4586 und F-Pn, L. 199o (3 - 5).

Paris: A. Farrenc (1821+). PNr. A. F. 615. — Sanctus et O salutaris. Als Nr. 5 in: Cinq motets en partition d'orchestre ou de piano.

Nuc, S. 5o7; zur Datierung: Aristide Farrenc (1794 - 1865) gründete sein Verlagshaus 1821.

Mayence/Anvers: B. Schott (1825-). — Sanctus o Salutaris à une voix.

Vergl. Klavierauszug dieser Ausgabe bei Schott in F-Pn, D. 1958 (2). Zur Datierung Deutsch, S. 23.

Wien: Mollo (1828-). — Sanctus et O salutaris.

Whistling, 1828, S. 936.

Paris: Canaux (1842). PNr. C. C. 862. 19 S. — Sanctus et O salutaris, solos pour tenor ou soprano ... Als Nr. 5 in: Cinq motets en partition d'orchestre ou de piano, composés par L. Cherubini.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm[1] 69. Zur Datierung Hopkinson, S. 21.

Paris: Graff-Parvy (1882). — O salutaris [das Sanctus ist weggelassen], solo de soprano ou tenor.
Vergl. Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe bei Graff-Parvy in F-Pn, Vm^{7} 42142bis.

Paris: Graff-Parvy (1882). — O salutaris [das Sanctus ist weggelassen], baryton ou contralto. [Nach C-Dur transponiert.]
Vergl. Anzeige im Klavierauszug dieser Ausgabe bei Graff-Parvy in F-Pn, Vm^{7} 42141bis.

b. Klavierauszüge

Wien: Mollo (1825). PNr. 1886. — Sanctus o Salutaris. Pft. und 1 Stimme.
Weinmann, S. 79.

Mayence/Anvers: B. Schott (1825-). PNr. 1936. 5 S. — Sanctus, O salutaris à une voix ... Als Nr. 4 in: Hymnes sacrés par Cherubini avec accompagnement de pianoforte.
Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 1958 (2). Zur Datierung Deutsch, S. 23.

Berlin: Schlesinger (1867-). — Sanctus, salutaris f. S.
Hofmeister, 1868, S. 373.

Berlin: Schlesinger (1867-). — Sanctus, salutaris f. A.
Hofmeister, 1868, S. 373.

Paris: Graff-Parvy (1882). PNr. A. G. P. 4168. 5 S. — O salutaris [das Sanctus ist weggelassen], solo de soprano ou tenor avec accomp.^{t} d'orgue. Als Nr. 2 in: Deux motets de Cherubini.

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{7} 42142bis.
Weiteres mir bekanntes Exemplar dieser Ausgabe: F-Pn, A. 5529.

Paris: Graff-Parvy (1882). PNr. A. G. P. 4169. 5 S.

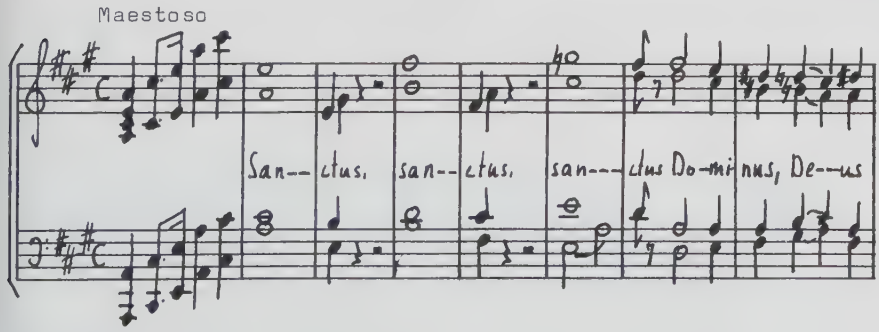
O salutaris [das Sanctus ist weggelassen], baryton ou contralto avec accomp.t d'orgue. [Nach C-Dur transponiert.]

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, Vm^{7} 42141bis. F-Pn datiert diese Ausgabe irrtümlicherweise in das Jahr 1826.

Literatur
Girod, 1855, S. 249
Schemann, 1925, S. 583

CV 213 SANCTUS A-DUR (1)

Komponiert 1822 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise
Bottée de Toulmon, S. 24 als Nr. 213: "Sanctus, en la majeur, avec l'Hosanna à 3 temps, composé pour être substitué à celui

1) Dieses Sanctus wurde 1825 in den Druck der Messe CV 155 aufgenommen.

de la grande messe solennelle à 4 parties, en ré [= Messe CV 155 von 1811]. gr. partit., Ms. O., 6 p." Bellasis, S. 4o1 als Nr. 388; Schröder, S. 49 als Nr. 213; Lesure/Sartori, S. 179.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 213, Partitur, 7 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Sanctus à 4 voix, avec accompag.ts à G. O./Par L. Cherubini/Paris 1822./Lettres a. a."

Ausgabe

Klavierauszug

Paris: Richault. Sanctus. Als Nr. 9 in "Oeuvres posthumes".

Lesure/Sartori, S. 179.

7. O salutaris hostia-Kompositionen

CV 75 O SALUTARIS HOSTIA C-DUR

Komponiert 179o - für dreistimmigen Frauenchor.

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 1o als Nr. 75: "O salutaris, à 3 voix. basse, Ms. O., 7 p." Bellasis, S. 386 als Nr. 151; Schröder, S. 35 als Nr. 75; Lesure/Sartori, S. 149.

Autograph

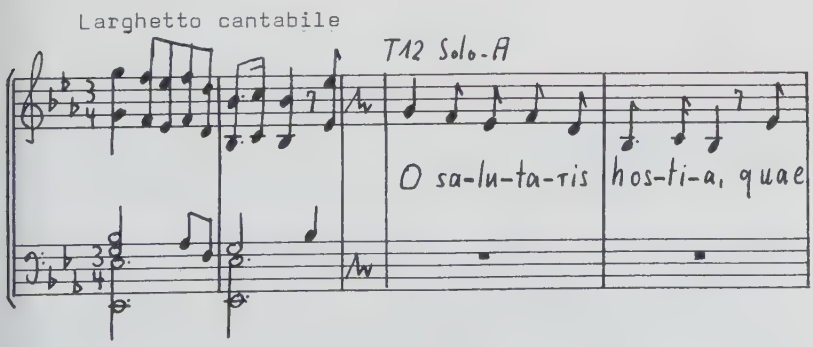
Laut Mitteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-DDR-Bds) ist das Autograph während des 2. Weltkrieges nach Krakau ausgelagert worden und z. Zt. nicht zugänglich.

Literatur

Schemann, 1925, S. 575

CV 176 O SALUTARIS HOSTIA ES-DUR

Komponiert 1816 - für Solo (A), 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 2o als Nr. 176: "O salutaris à voix seule de deuxième dessus, avec accompagnement. quatuor, Ms. O., 3 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 397 als Nr. 331; Schröder, S. 46 als Nr. 176; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 176, Partitur, 3 Seiten, S. 1 Überschrift: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris à voix Seule de Second dessus/par L. Cherubini/Paris 1816/Lettre A."

Ausgaben

a. Partituren

Paris: La Lyre Moderne (1826+). PNr. 414. 8 S. — O salutaris à voix seule de 2.ème dessus avec accompagnement ... (mit unterlegtem Klavierauszug)

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, D. 2oo5 (7). Zur Datierung Hopkinson, S. 67.

Weiteres mir bekanntes Exemplar dieser Ausgabe: F-Pn, L. 4586.

Paris: Colombier (1838+). PNr. 414 A. P. 8 S. — O salutaris à voix seule de second dessus par L. Cherubini ... Als Nr. 12 in der Reihe "La Lyre Sacrée".

Eingesehenes Exemplar: F-Pn, L. 19991. Zur Datierung Hopkinson, S. 29.

London: Novello & Company, Limited (184.). PNr. 219. 8 S. — Cherubinis O salutaris a solo for Mezzo-Soprano voice ...

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 1447o2. Zur Datierung Nuc, S. 513.

Paris: Petit (18..). — [O salutaris hostia]

Bellasis, S. 397.

b. Klavierauszug

London: J. Alfred Novello & Company (184.). PNr. 223. 3 S.

... O salutaris ... with an accompaniment for the organ or piano forte ... arranged by Vincent Novello. (Transponiert nach G-Dur.)

Eingesehenes Exemplar: D-DDR-Bds, 1447o3.

c. Orchesterstimmen

London: Novello & Company, Limited

Cherubinis O salutaris a solo for a Mezzo-Soprane voice ... Orchestral parts.

Vergl. Anzeige in der Partitur dieser Ausgabe bei Novello ... D-DDR-Bds, 1447o2.

Literatur

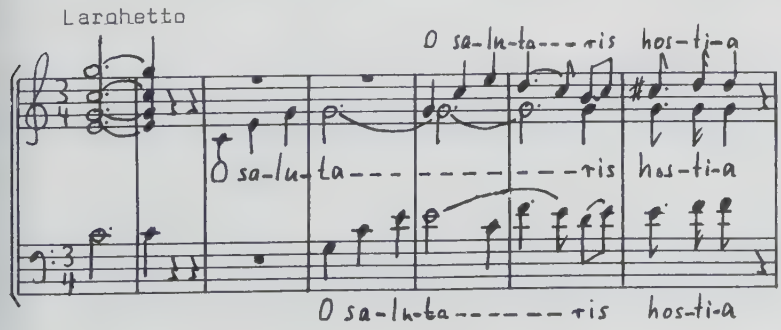
Girod, 1855, S. 249

Aufführung

184., Birmingham (Klavierauszug D-DDR-Bds, 1447o2)

CV 178 O SALUTARIS HOSTIA C-DUR

Komponiert 1816 - für Soli (SAT), Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 21 als Nr. 178: "O salutaris, à 3 voix seules, avec acc. gr. partit., Ms. O., 3 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 398 als Nr. 342; Schröder, S. 46 als Nr. 178; Lesure/Sartori, S. 172.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 178, Partitur, 3 Seiten, S. 1 = Überschrift: "Service de la chapelle du Roi/O Salutaris à 3 voix Seules avec accomp.ts/par L. Cherubini/Paris 1816./Lettre D./(N. B. Ce morceau est particulièrement destiné à faire toujours partie/de la Messe Solennelle N.o 1o. [= CV 3o8] Malgré cette disposition, il peut aussi/être ajouté à d'autres messes, telles que les numeros 8 [= CV 177] et 9. [= CV 2o7])"
Dieses O salutaris hostia wird später in die Messe CV 3o8 von 1816 aufgenommen.

CV 189 O SALUTARIS HOSTIA B-DUR

Komponiert 1817 - für Soli (TTB), 2 Fagotte, 2 Violoncelli solo und Violoncello.

Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 189: "O salutaris, trio pour 2 ténors et basse, avec accompagnement. basson et violoncelle

Ms. O., 3 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 399 als Nr. 356; Schröder, S. 47 als Nr. 189; Lesure/Sartori, S. 175.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 189, Partitur, 4 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris/Trio pour deux Tenors et Basse/avec accomp.^{ts} de Bassons et Violoncelles/par L. Cherubini/1817./lettre L./(Cet o Salutaris est fait pour être substitué/à celui de la messe N.^{o} 2. [= Messe CV 174])"
Dieses Werk übernimmt Cherubini 183o in einer reicheren Instrumentierung in die Messe für Männerstimmen CV 333, 335, 338 (O salutaris hostia) und 337.

Ausgabe

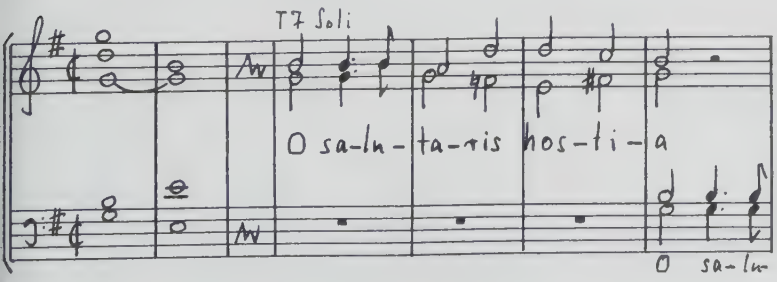
Klavierauszug

Mailand: Ricordi. O salutaris hostia. Im Band VIII der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 175.

CV 197 O SALUTARIS HOSTIA G-DUR

Komponiert 1818 - für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 197: "O salutaris, à 4 voix seules et choeur, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 6 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 399 als Nr. 364; Schröder, S. 47 als Nr. 197; Lesure/Sartori, S. 176.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 197, Partitur, 6 Seiten, S. 1 = Überschrift: "Service de la Chapelle du Roi. O salutaris à 4 Solos et Choeur/avec accompagnements/par L. Cherubini. Paris 1818. (Lettre S.)"

Ausgaben

Klavierauszüge

Mailand: Ricordi. O salutaris. Im Bd. 2 der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 176.

Paris: Richault O salutaris. In: "Oeuvres posthumes" als Nr. 2.

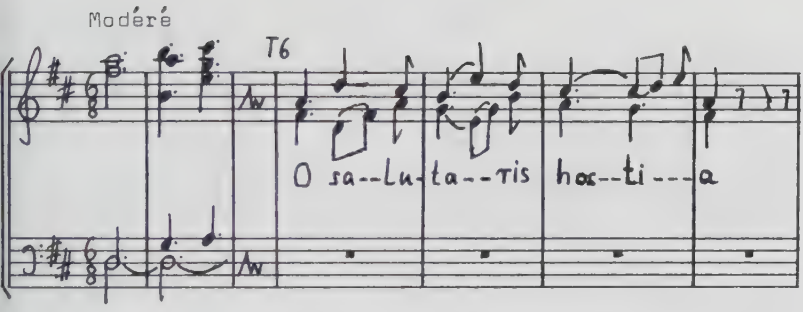
Lesure/Sartori, S. 176.

Literatur

Schemann, 1925, S. 586

CV 209 O SALUTARIS HOSTIA D-DUR

Komponiert 1821 - für Chor (SATB), Flöte solo, Oboe solo, Klarinette solo, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 24 als Nr. 2o9: "O salutaris, en ré, à 4 voix, en choeur, avec accompagnement, août. gr. partit., Ms. O., 7 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4o1 als Nr. 383; Schröder, S. 49 als Nr. 2o9; Lesure/Sartori, S. 178.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 2o9, Partitur, 8 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris à 4 parties en Choeur, avec accomp.^{ts}/par L. Cherubini/Paris 1821./Lettre X."

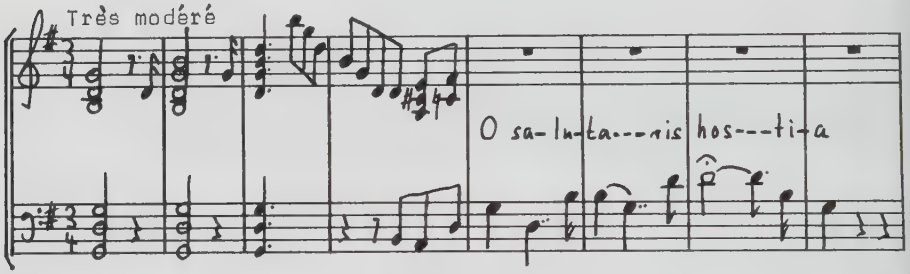
Ausgaben

Klavierauszüge

Mailand: Ricordi (18..). Lesure/Sartori, S. 178.	O salutaris. Im Band II der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.
Paris: Richault (18..). Bellasis, S. 4o1.	O salutaris.

CV 223 O SALUTARIS HOSTIA G-DUR

Komponiert 1826 - für Solo (B), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 26 als Nr. 223: "O salutaris, à voix seule de Basse-taille, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 5 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4o4 als Nr. 4o6, datiert irrtümlicherweise in das Jahr 1827; Eitner, S. 419; Schröder, S. 51 als Nr. 223; Lesure/Sartori, S. 18o.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 223, Partitur, 6 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris a voix Seule de Bassetaille/ avec accomp.ts/par L. Cherubini/Paris Fevrier 1826/lettres jj."

Abschrift

I-Ls, B. 255, "O salutaris hostia, Solo per Basso. Partitura di c ..." (Maggini, S. 239.)

Ausgaben

Klavierauszüge

Paris: Richault (1867).

O salutaris. Solo pour voix de basse par L. Cherubini (1826). Als Nr. IV in "Musique religieuse de L. Cherubini ... oeuvres posthumes ... 1.er volume" S. 86 - 9o.

Eingesehene Exemplare: F-Pn, Vm[1] 7o und F-Pn, D. 1959.
In Lesure/Sartori, S. 18o/181 sind zwei Irrtümer zu korrigieren:
1. Im o. g. Sammelband ist das "O salutaris" nicht die Nummer "V", sondern die Nummer "IV".
2. Bei der genannten Ausgabe von Graff-Parvy (1882) handelt es sich nicht um das o. g. Werk, sondern um das "O salutaris" aus dem "Sanctus et O salutaris" CV 191 aus dem Jahre 1817.

Paris: Renaud (1867?). — O salutaris (solo voice). Im Sammelband "Musique religieuse. Accompagnement réduit pour piano ou orgue". Bd. 1.

Nuc, S. 512.

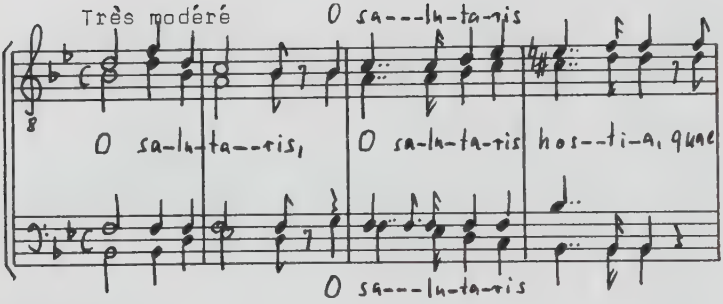
Mailand: Ricordi (18..). — O salutaris. Im Band II der "Opere posthume" von der Biblioteca Ricordi.
Lesure/Sartori, S. 18o.

Paris: Colombier. — O salutaris.
Lesure/Sartori, S. 18o.

Literatur
Schemann, 1925, S. 586

CV 224 O SALUTARIS HOSTIA B-DUR

Komponiert 1826 - für Soli (TTBB).



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 26 als Nr. 224: "O salutaris, à 4 voix seules, savoir: deux ténors et deux basses, sans acc., terminé le 3o mars. gr. partit., Ms. O., 3 p." Bellasis, S. 4o4 als Nr. 4o7, datiert irrtümlicherweise in das Jahr 1827; Eitner, S. 419; Schröder, S. 51 als Nr. 224; Lesure/Sartori, S. 181.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 224, Partitur, 6 Seiten, S. 5 u. 6 "Accompagnement de Piano ou d'orgue ad libitum", S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris à 4 voix Seules,/et sans accompagnements/par L. Cherubini/Paris/(mars de l'année 1826)/ lettres LL."

Abschriften

A-Wn. (Lesure/Sartori, S. 181.)

F-Pn, S. 16734, Partitur, 11 Seiten, S. 1 = Titel: "O Salutaris/à quatre voix Seules/Lettres LL./M.r Cherubini". Die Partitur wurde von Louis Antoine Ponchard (1787 - 1866) angefertigt, der u. a. Professor für Gesang am Conservatoire war. Neben der Partitur noch je eine Stimme (TTBB). Dabei liegt ein handgeschriebener Zettel vom "8bre 1861", unterschrieben von "E. Gancourt".

Ausgaben

Partituren

Paris: Richault (1867). O salutaris à quatre voix égales avec ou sans accompagnement par L. Cherubini (1826). Als Nr. VI in "Musique religieuse de L. Cherubini ... oeuvres posthumes ... 1.er volume". S. 139 - 146.

Eingesehene Exemplare: F-Pn, Vm[1] 7o und F-Pn, D. 1959.

Paris: Renaud (1867?). O salutaris (chorus). Im Sammelband "Musique religieuse. Accompagnement réduit pour piano ou orgue". Bd. 1.

Nuc, S. 512.

Mailand: Ricordi. O salutaris. Im Band II der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 181.

Literatur

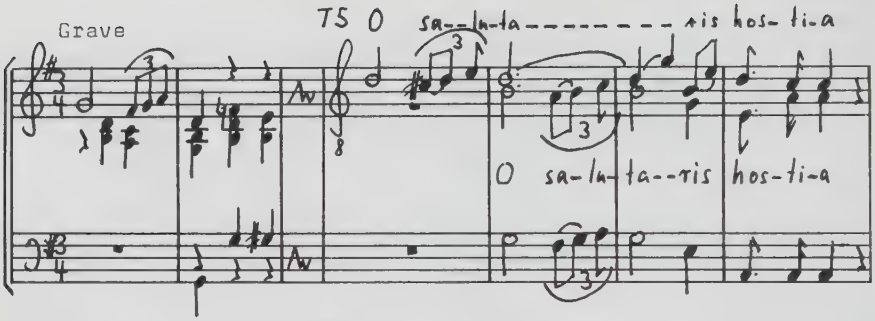
Schemann, 1925, S. 586.

Aufführungen

1834, 6. April, Paris, Conservatoire (Elwart, S. 166)
1835, 17. April, Paris, Conservatoire (Elwart, S. 171)

CV 225 O SALUTARIS HOSTIA G-DUR

Komponiert 1827 - für Soli (TT), 2 Fagotte, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 27 als Nr. 225: "O salutaris, à 3 voix seules, savoir: deux ténors et basse, sans accompagnement, composé exprès le 9 janvier de cette année, pour le mariage, à l'église, de Boieldieu, qui a été célébré le 23 du même mois. gr. partit., Ms. O., 4 pages. Cet O salutaris a été exécuté à la Chapelle ensuite avec des accompagnements." Bellasis, S. 4o4 als Nr. 4o8; Schröder, S. 51 als Nr. 225; Lesure/Sartori, S. 181.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 225, Partitur, 5 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/O Salutaris à 3 voix Seules, avec, ou sans/accompagnements/par L. Cherubini/(Paris 29 janvier 1827.)/lettres mm."

Abschriften

F-Pn, Ms. 4677, Orgelauszug, 3 Seiten, S. 1 = Titel: "O Salutaris à 3 voix/composé expressement pour le mariage de Boieldieu avec Mad.^{e} Bertin/par L. Cherubini./(Exécuté le 23 Janvier 1827, pendant la bénédiction nuptiale/par MM.^{rs} Fouchard, Rigault, et Levasseur)". Der Orgelauszug steht in F-Dur. Die Abschrift ist von einem gewissen "Batiste"; bei "Levasseur" handelt es sich um den Bassisten Nicholas Prosper Levasseur (1791 - 1871).
F. Rouen, Musée Boieldieu di Boisguillaume. (Lesure/Sartori, S. 181.)

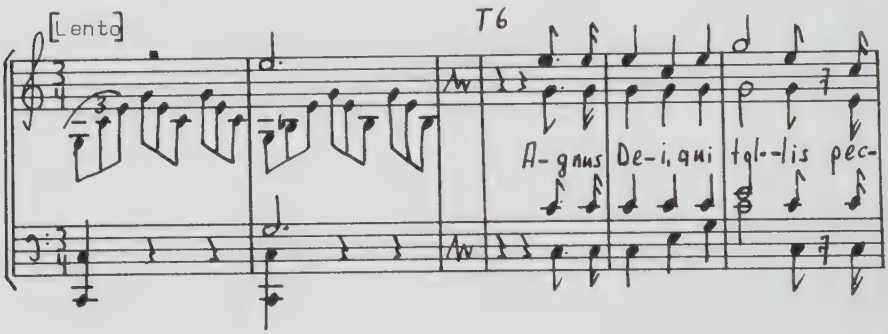
Literatur

Bellasis/Rheinberger, 1874/1972, S. 17o
Schemann, 1925, S. 586
Favre, 1946, S. 219

8. Agnus Dei - Kompositionen

CV 19o AGNUS DEI C-DUR

Komponiert 1817 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 22 als Nr. 19o: "Agnus Dei, à 4 parties, avec accompagnement. gr. partit., Ms. O., 7 p. Service de la Chapelle. Bellasis, S. 399 als Nr. 357; Schröder, S. 47 als Nr. 19o; Lesure/Sartori, S. 175.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 19o, Partitur, 8 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi/Agnus Dei à 4 parties avec accompagnements/par L. Cherubini/1817./lettre M./(Cet Agnus dei est fait pour remplacer a volonté/celui de la messe N.° 2. [= Messe CV 174])"

Abschrift

B-Bc, "Agnus Dei, à 4 voix mixtes, avec orchestre. Ms. in-fol. Copie faite en 1818 d'après le manuscrit autographe." (Wotquenne, Bd. 1, S. 23.)

Ausgabe

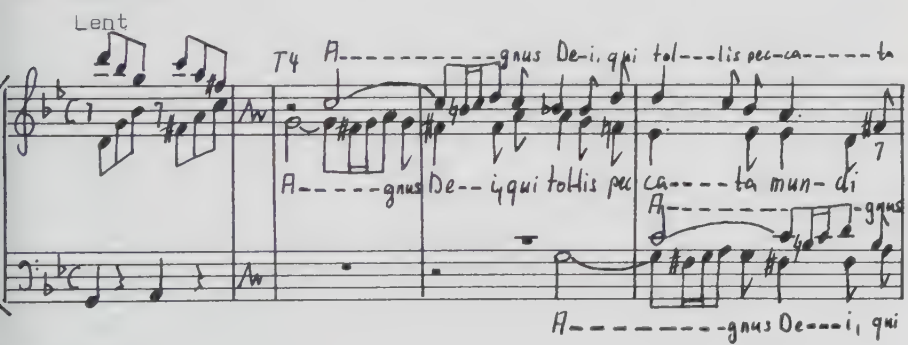
Klavierauszug

Mailand: Ricordi. Agnus Dei. Im Band VIII der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 175.

CV 21o AGNUS DEI G-MOLL

Komponiert 1821 - für Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß.



Nachweise

Bottée de Toulmon, S. 24 als Nr. 21o: "Agnus Dei, en sol, à 4 parties, en choeur, avec accompagnement. août. gr. partit., Ms. O., 13 p. Service de la Chapelle." Bellasis, S. 4o1 als Nr. 384; Schröder, S. 49 als Nr. 21o; Lesure/Sartori, S. 178.

Autograph

D-DDR-Bds, Ms. 21o, Partitur, 14 Seiten, S. 1 = Titel: "Service de la Chapelle du Roi./Agnus Dei à 4 parties en Choeur, avec accomp.ts à G. O./par L. Cherubini/Paris 1821./lettre Y."

Abschrift

Musikautographen-Sammlung Louis Koch. "Agnus Dei à 4 Parties, avec accomp^{ts} à G. O. composé à Paris par L. Cherubini, et offert par Le même à son cher ami Ferdinand Hiller ..." (Kinsky, S. 47 - 48.) F. Hiller erhielt diese Abschrift 1836 von Cherubini persönlich. (Hiller, 1876, S. 34 - 35.)

Ausgaben

Klavierauszüge

Mailand: Ricordi. Agnus Dei. Im Band VIII der "Opere posthume" der Biblioteca Ricordi.

Lesure/Sartori, S. 178.

Paris: Richault. Agnus Dei. Als Nr. 1o in "Oeuvres posthumes".

Lesure/Sartori, S. 178.

Literatur

Hiller, 1876, S. 34 - 35
Schemann, 1925, S. 549

Aufführung

1864, 22. November, Köln, Gürzenich, unter Ferdinand Hiller (Schemann, S. 549)

II. Zusammenfassung

Das Messenschaffen Cherubinis umfaßt einschließlich der ihm zugeschriebenen Kompositionen 51 Werke, die sich wie folgt aufgliedern:

Messen	13
Requiem	2
Kyrie	16
Gloria	2
Credo	3
Sanctus	4
O salutaris hostia	9
Agnus Dei	2

Zur besseren Übersicht seien die Werke noch einmal nach Gruppen und chronologisch geordnet aufgeführt:

Messen

CV 1 Messe D-Dur 1773
CV 2 Messe C-Dur 1774
CV 3 Messe C-Dur 1775
CV 145f Messe F-Dur 18o8/c9
CV 155 Messe d-moll 1811
CV 174 Messe C-Dur 1816
CV 3o8 Messe Es-Dur 1816
CV 196 Messe e-moll 1818
CV 2o2 Messe G-Dur 1819
CV 211 Messe B-Dur 1821
CV 222 Messe A-Dur 1825
CV 333ff Messe (Fragment) C-Dur 183o
Messe As-Dur (zugeschrieben)

Requiem

CV 184 Requiem c-moll 1816
CV 239 Requiem d-moll 1836

Kyrie

CV 3o2 Kyrie f-moll 1816
CV 175,1 Kyrie 1816
CV 175,2 Kyrie 1816
CV 175,3 Kyrie 1816
CV 176a Kyrie B-Dur 1816
CV 177 Kyrie d-moll 1816
CV 332 Kyrie G-Dur 1816
CV 3o5 Kyrie G-Dur 1816
CV 3o6 Kyrie g-moll 1816
CV 3o7 Kyrie D-Dur 1816
CV 3o9 Kyrie 1816
CV 188 Kyrie D-Dur 1817
CV 312 Kyrie F-Dur 1818
CV 2oo Kyrie F-Dur 1819
CV 334 Kyrie (Fragment) F-Dur 1819
CV 217 Kyrie c-moll 1823

Gloria

CV 182b Gloria 1816
CV 192 Gloria F-Dur 1817

Credo

CV 331 Credo C-Dur (zugeschrieben) 1775
CV 139 Credo G-Dur .....1778/79 bzw. 18o6
CV 183 Credo 1816

Sanctus

CV 175,5 Sanctus 1816
CV 332 Sanctus C-Dur 1816
CV 191 Sanctus und O salutaris hostia Es-Dur .1817
CV 213 Sanctus A-Dur 1822

O salutaris hostia

CV 75 O salutaris hostia C-Dur 179o
CV 176 O salutaris hostia ES-Dur 1816
CV 178 O salutaris hostia C-Dur 1816
CV 189 O salutaris hostia B-Dur 1817
CV 197 O salutaris hostia G-Dur 1818
CV 2o9 O salutaris hostia D-Dur 1821
CV 223 O salutaris hostia G-Dur 1826
CV 224 O salutaris hostia B-Dur 1826
CV 225 O salutaris hostia G-Dur 1827

Agnus Dei

CV 19o Agnus Dei C-Dur 1817
CV 21o Agnus Dei g-moll 1821

Zum Abschluß dieses Kapitels sei kurz auf den biographischen Zusammenhang hingewiesen, in den die Messen und Messenteile eingebettet sind.

Es fällt auf, daß Cherubini besonders im Jahre 1816 als Messenkomponist kompositorisch produktiv war. Dies ist nicht zufällig, sondern hängt damit zusammen, daß er im Dezember 1814 von Ludwig XVIII. (1755 -1824) zum "Surintendant de la musique du roi en survivance de Mr. Martini" ernannt wurde. Johann Paul Aegidius Martini (1741 - 1816) starb im Februar 1816, und ab dieser Zeit teilte sich Cherubini das Amt des Surintendant der "chapelle royale" im Wechsel mit Jean François Lesueur (176o - 1837) bis zum Jahre 183o,in dem die "chapelle royale" aufgelöst wurde. Die Aufgabe des Surintendant bestand darin, geeignete Kompositionen für den Gottesdienst der "chapelle royale" zu schreiben und einzustudieren. Das Dirigieren innerhalb des Gottesdienstes wurde den Kapellmeistern überlassen; 1816 waren es Charles-Henri Plantade (1764 - 1839) und Valentino (1).

1) Vergl. dazu Hohenemser, S. 4o8.

Allein im Jahre 1816 schrieb Cherubini 19 von den insgesamt 51 Werken, darunter 11 Kyrie, zwei Messen (CV 174 und 3o8) und ein Requiem (CV 184). Letzteres komponierte er für eine Feier zum Gedächtnis Ludwigs XVI. (1).

Hinzuweisen ist auch auf die sogenannten Krönungsmessen CV 2o2 von 1819 und CV 222 von 1825. Erste war eine Auftragskomposition Ludwigs XVIII. Sie sollte zu dessen Krönung, die aber nie stattfand, zur Aufführung gelangen (2). Anders dagegen war es mit der Messe CV 222. Als Auftragskomposition Karls X. wurde sie zu dessen Krönung am 29. Mai 1825 in Reims zur Aufführung gebracht (3).

Die vor und nach diesem kirchlichen Amt geschriebenen Kompositionen bilden in ihrer Anzahl die Minderheit (1o Werke); zu ihnen zählen auch noch die ihm zugeschriebenen.

Die drei Jugendmessen CV 1, 2 und 3, die Cherubini in den Jahren 1773, 1774 und 1775 schrieb, komponierte er noch unter Anleitung seiner Lehrer (4).

Unter eigenartigen Umständen entstand die Messe CV 145f von 18o8/o9. 18o8 begab sich Cherubini zur Erholung auf das Schloß des Fürsten von Chimay und widmete sich zuerst nur seiner Liebhaberei, der Botanik. Wie es dennoch gelang, Cherubini zur Komposition, hier speziell der Messe, zu bewegen, darüber berichtet detailliert Bischoff: "Das Fest der heiligen Cäcilia kam heran, und man wünschte, eine musicalische Messe in der Kirche des Ortes aufzuführen. Der musicalische Verein fasste den kühnen Entschluss, Cherubini zu ersuchen, eine Messe zu dem genannten Zwecke zu schreiben. Der Vorstand fragte bei ihm an, erhielt aber die barsche Antwort: "Nein, daraus wird

---

1) Vergl. Pougin, 1882, S. 242.
2) Bottée de Toulmon, S. 23.
3) Bischoff, 1862, S. 33 - 34.
4) Bottée de Toulmon, S. 1.

nichts! - die mit sehr entschieden ablehnenden Geberden begleitet wurde. Im Schlosse des Fürsten betrachtete man den Plan als vollkommen gescheitert.

Indess bemerkte die Fürstin am anderen Tage, dass Cherubini seine gewöhnliche botanische Excursion nicht machte, sondern im Park nachdenkend auf und ab ging. Sie liess auf den kleinen Tisch im Salon, an welchem Cherubini sein Herbarium zu ordnen pflegte, einige Bogen Notenpapier legen, um zu versuchen, was diese Blätter für einen Eindruck auf den Sonderling machen würden, der von Musik nichts mehr wissen wollte. Er kam, setzte sich wie gewöhnlich an den kleinen Tisch am Kamin. Niemand bekümmerte sich um ihn, da es hergebracht war, dass Jeder in der Abendgesellschaft that, was ihm beliebte. Die Fürstin aber beobachtete ihn still und sah mit heimlicher Freude, dass er das Partiturpapier vor sich genommen hatte und Noten schrieb. Am folgenden Tage blieb er bis zur Stunde der Tafel auf seinem Zimmer.

Nach einigen Tagen liess er den jungen Auber rufen, um am Clavier zu begleiten, und probirte ein Kyrie, wobei Madame Duchambge den Sopran, der Fürst von Chimay den Bass und er selbst den Tenor sang. Es war dieses Kyrie der erste Satz der Messe in F, die seitdem so berühmt geworden. Darauf schrieb er das Gloria, in welchem er zum ersten Male den concertierenden Kirchenstil anwandte, der von da an allen seinen geistlichen Compositionen das charakteristische Gepräge gab. Er musste sich nach den musicalischen Mitteln richten, welche der Ort darbot; dem Geigen-Quartett nur mit einer Flöte, einem Fagott, zwei Clarinetten und zwei Hörnern besetzt. Das Kyrie und Gloria wurden bis zum Cäcilien-Tage fertig und am 22. November 18o8 in Chimay so gut, als es sich thun liess, gegeben. In Paris vollendete er das Werk in den ersten Monaten des Jahres 18o9, und das Ganze wurde im Hotel des Fürsten von Chimay aufgeführt" (1).

1) Bischoff, 1862, S. 2. In der Angabe der Besetzung, die nur für das Kyrie zutrifft, fehlt die Orgel.

Die vorgenannte Messe und die Messe CV 155 von 1811, über deren Entstehung hinsichtlich des biographischen Zusammenhangs wir allerdings nichts wissen, sind von der Ausdehnung her die längsten Messen Cherubinis.

Bemerkenswert ist auch die Entstehung des Requiem d-moll CV 239 von 1836. 1834 sollte zu den Trauerfeierleichkeiten für Boieldieu das Requiem c-moll CV 184 von 1816 in der Eglise Saint-Roch aufgeführt werden. Aber der damalige Kardinal von Paris, de Quelen, verbot die Mitwirkung von Frauen bei kirchlichen Musikaufführungen. Daraufhin verlegte man die Trauerfeier in die Eglise des Invalides, die außerhalb der Zuständigkeit des Kardinals lag. Dennoch war Cherubini darüber sehr erbost und soll gesagt haben: "Eh bien, puisqu'on prétend empêcher les voix de femmes de se faire entendre à l'église, j'écrirai un Requiem pour mes propres funérailles, et à celui-là on ne trouvera rien à redire" (1). Wie wir wissen, kam dann tatsächlich dieses Requiem zur Trauerfeier Cherubinis in der Eglise Saint-Roch 1842 zur Aufführung (2).

---

1) Pougin, 1882, S. 243.
2) Pougin, 1882, S. 243.

B. Analytischer Teil

Vorbemerkungen

Im folgenden Teil soll verschiedenen Aspekten des Wort-Ton-Verhältnisses nachgegangen werden. Dabei beschränke ich mich auf Untersuchungen des Verhältnisses von textlicher und musikalischer Gliederung, der musikalischen Gestaltung der Akklamationen und des musikalischen Ausdrucks spezieller Sinngehalte. Daran schließen sich Untersuchungen zum Vokalsatz an. Die nicht zweifelsfrei von Cherubini stammenden Werke werden nicht in die Analyse einbezogen.

In der Regel ist eine werkimmanente Analyse angewandt; gelegentlich wird auf das Messenschaffen anderer Komponisten hingewiesen.

I. Das Verhältnis von textlicher und musikalischer Gliederung

1. Die Messen und Messenteile

a. Kyrie

Insgesamt vertonte Cherubini neunundzwanzigmal das Kyrie, davon sechzehnmal als Einzelsatz. CV 177 ist mit dem Kyrie von CV 155 bis auf das 2. Kyrie identisch. CV 333 ist die reicher instrumentierte Fassung von CV 188.

Die vokale Besetzung ist überwiegend vierstimmiger Chor (SATB). Abweichend davon ist die Besetzung in den angeführten Werken wie folgt:

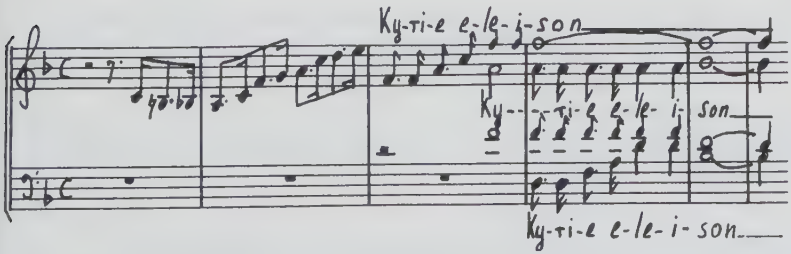
Soli (SATB) und Chor (SATB)	CV 200 und 334 im Christe
Soli (SB) und Chor (STTB)	CV 174
Soli (SATB)	CV 155 im Christe, CV 306
Soli (STB)	CV 145f im Christe
Chor (STB)	CV 145f im 1. und 2. Kyrie
	CV 332, 222, 302
Chor (TTB)	CV 188
Chor (TB)	CV 176

Die durch das Ordinarium missae gegebene Textfassung des Kyrie mit je drei Anrufungen übernimmt Cherubini in keinem seiner Werke. Verkürzungen des Textes auf je eine Anrufung finden sich in CV 302 und 305; teilweise verkürzt ist die Textvorlage in CV 332, 306 und 307. Dann wird teilweise der Text des Kyrie im Christe oder der des Christe im Kyrie wiederholt (CV 174, 176a, 188, 200, 202, 211, 217 und 222). In den letztgenannten Werken und den noch nicht genannten Werken ist die Textvorlage teilweise erheblich erweitert, besonders dann, wenn die musikalische Form der Fuge als Rahmen der Textbehandlung dient (CV 145f im Christe und CV 155 im 2. Kyrie).

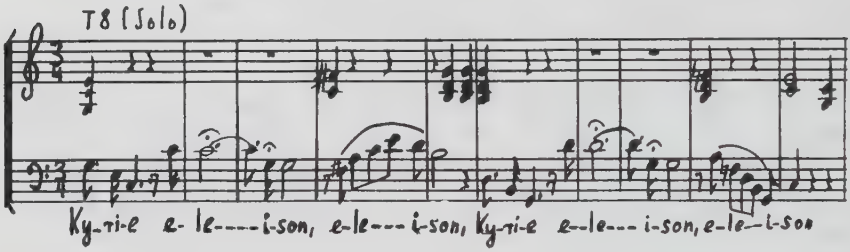
Bis auf CV 202 und 211, die siebenteilig bzw. vierteilig strukturiert sind, bildet die Dreiteiligkeit des Textes den Ausgangspunkt für die musikalische Anlage des ganzen Kyrie. Das Kyrie von CV 145f, 155, 177, 200 und 334 ist in geschlossene Einzelsätze gegliedert, wobei das Christe den jeweils musikalisch selbständigen Teil bildet.

Das Kyrie aller Werke beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, die von einer kurzen Floskel (CV 305) bis hin zu 20 Takten in CV 155 reicht. Die Einleitung steht in keinem Falle isoliert da, sondern sie wird im weiteren Verlauf des Kyriesatzes in verschiedener Hinsicht eingesetzt und verarbeitet.

Für das 1. Kyrie bildet der homophon gestaltete Satz die Regel. Bis auf CV 174, 306, 188, 196, 200, 217 und 222 beginnt der Chor homorhythmisch, was in CV 302, 332, 305 und 306 die alleinige Setzweise auch in der Folge ist. Die Fortführung ist dann satztechnisch etwas bewegter gestaltet, was aber in keinem Fall bis zur polyphonen Setzweise reicht. In den restlichen Werken (CV 188, 196, 200, 217 und 222) ist der Beginn imitatorisch in dem Sinne, daß die Imitation den Weg zum vollen homophonen Klang darstellt. Zur Verdeutlichung sei der Anfang von CV 200 angeführt:



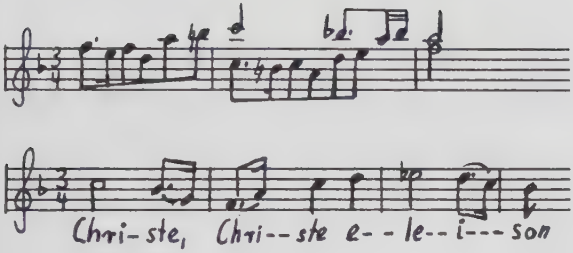
In zwei Werken (CV 174 und 306) beginnt das Kyrie in der Art eines recitativo accompagnato. Als Beispiel sei die Stelle aus CV 174 angeführt:



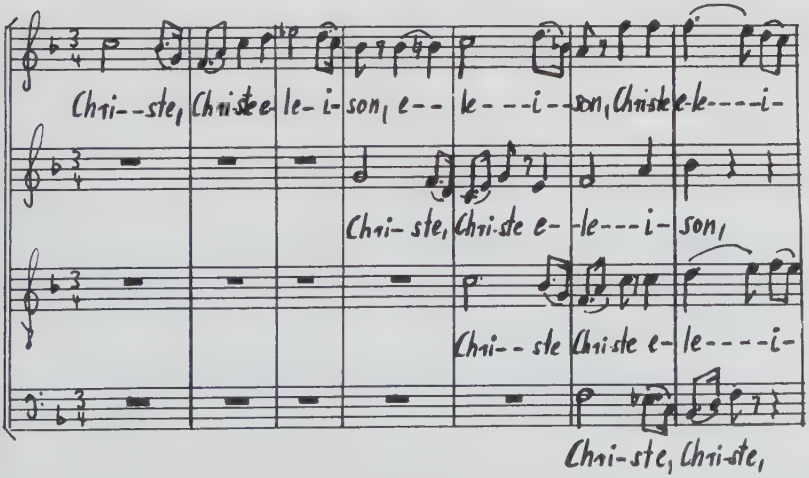
Das Christe bildet in der Regel einen vielfältig kontrastierenden Mittelteil. Die größte Eigenständigkeit zeigt das Christe in den durch äußere Merkmale in Einzelsätze gegliederten Kyriesätzen (CV 145f, 155, 177, 200 und 334).

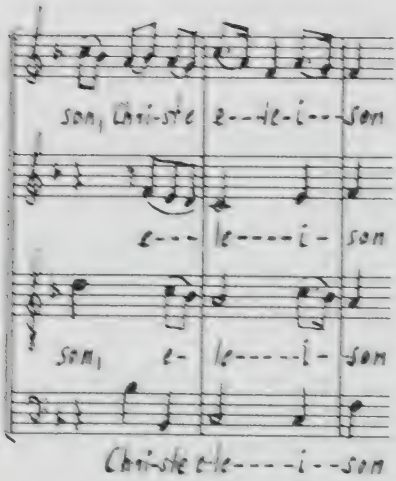
In der tonartlichen Anlage verbleibt das Christe in CV 145f und 334 in der im 1. Kyrie vorherrschenden Tonart. Das Christe von CV 155 steht in der parallelen Durtonart (F-Dur), das Christe von CV 200 in der gleichnamigen Molltonart (f-moll). Anders als zu dem im Kyrie vorgeschriebenen Vierertakt ist im Christe in den eben genannten Werken der Dreivierteltakt als Metrum gegeben. In CV 145f ist das Christe als Fuge gestaltet. In CV 155, 200 und 334 herrscht eine Setzweise vor, die man als konzertante Imitation beschreiben kann. Von diesen soll das insgesamt längste Christe (CV 155), das neben dem als Fuge gestalteten Christe von CV 145f den klarsten Aufbau hat, näher beschrieben werden.

Das zweiteilig in der Reihung a a' angelegte Christe von CV 155 wird im gesamten Verlauf von einem instrumentalen und einem vokalen Thema beherrscht:



Der Einsatz des vokalen Gegenthemas, zu dem keine entscheidenden neue Gedanken im Orchester hinzutreten, erfolgt nach fünf Takten der instrumentalen Einleitung im Takt 60. Das Thema im Sopran wird in den anderen Stimmen in einer Satzweise verarbeitet, die aus folgendem Beispiel ersichtlich ist:



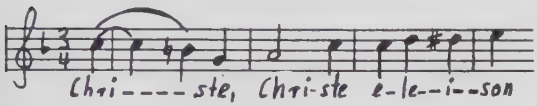


Diese Satzweise als imitatorisch zu bezeichnen wäre zutreffend, ist aber nicht ausreichend. Tatsächlich handelt es sich hier um eine Art der Imitation, die nicht zu einer kontrapunktisch strengen Anlage führt mit prinzipieller Selbständigkeit der Stimmen, sondern die in Homorhythmie mündet. Wir kennen solche Imitationen seit dem 17. Jahrhundert aus der Kirchenmusik im konzertanten Stil, so daß es angebracht ist, sie als konzertante Imitation zu bezeichnen.

Die derart vorherrschende Satzweise wird im weiteren Verlauf durch homorhythmische Passagen aufgelockert. Dem gelegentlich sehr lebhaft geführten Sopran (Takte 78ff.) wird in den anderen Stimmen ein homorhythmischer Satz entgegengesetzt. Ganz homorhythmisch schließt der erste Teil (a) in den Takten 83ff. auf zwei Rufen über "Christe".

Der zweite Teil a' (Takte 97 - 179) beginnt mit einem Bläservorspiel von vier Takten. Diesem schließt sich der im ersten

Teil vorherrschende instrumentale Gedanke an, während in den Oberstimmen mit einem aus dem Themenanfang entstandenen Motiv fortgefahren wird:



Dieses wechselt aber bald mit dem eigentlichen Thema ab. Das Christe endet mit einem deklamatorisch unterbrochenen Ruf auf "eleison" (Takt 159ff.), dem sich die aus dem 1. Teil bekannte akklamatorische Gestaltung über "Christe" anschließt. Als Nachspiel, bzw. als Vorspiel zum 2. Kyrie, dient das Bläservorspiel des 2. Teils (a').

Man wird bemerkt haben, daß in der Beschreibung des Christe von Thema und Motiv die Rede war. Dies geschah nicht unbeabsichtigt und im Bewußtsein, daß man mit der Verwendung der Begriffe außerhalb des Sonatensatzes vorsichtig sein sollte. Das letzte Beispiel hat jedoch gezeigt, wie Cherubini einen exponierten musikalischen Gedanken umformt; man könnte sogar von einer Ableitung sprechen. Er befindet sich damit in der Nähe der motivischen Arbeit Beethovens.

Zwar nicht durch äußere Merkmale vom 1. Kyrie getrennt, aber dennoch eigenständig ist das Christe in CV 308, 188, 312 und 222. Auch hier zeigt sich das Eigenständige neben dem neuen musikalischen Material in der gegenüber der Kyrie bewegteren Satzweise. Das Christe in CV 174, 176a, 302, 332, 305, 306, 307, 196 und 217 zeigt zum 1. Kyrie zum Teil geringe, zum Teil ganz enge Verwandtschaft. Nur sehr geringe Beziehung hat das Christe zum 1. Kyrie in CV 217 und 307. Sie besteht darin, daß im Orchester motivisches Material aus dem 1. Kyrie teilweise auftaucht. Das Christe in CV 174 wird ähnlich wie das

Kyrie durch ein recitativo accompagnato (Solosopran) eingeleitet. Weitergehende Beziehungen zum 1. Kyrie hat das Christe in CV 196, in dem der Chorsatz des Kyrie teilweise wörtlich, teilweise motivisch bearbeitet, übernommen wird. Fast ähnlich sind das Christe und das 1. Kyrie in CV 176a, wo musikalische Gliederung, Melodie und Satz übernommen sind. In den zu den kürzesten Kyriesätzen überhaupt zählenden Werken (CV 302, 332, 305 und 306) ist die Verwandtschaft am ausgeprägtesten. Das Christe ist in allen Fällen die nach oben gerichtete Sequenz des Kyrie.

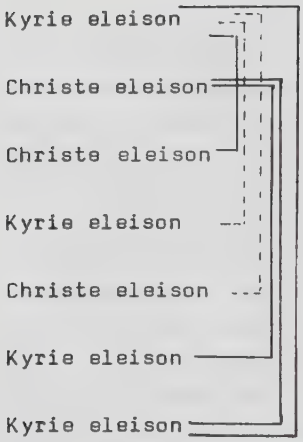
Das 2. Kyrie bringt in allen Werken bis auf CV 307 eine teilweise oder veränderte Übernahme des 1. Kyrie. Auch hier soll versucht werden, das vielgestaltige Bild auf typische Erscheinungen zurückzuführen. Die größte Beziehung zum 1. Kyrie ist in CV 145f, 155, 174, 277, 188, 196, 312, 200, 334, 213 und 222 festzustellen. Sie zeigt sich in all den genannten Werken in der teilweisen Übernahme des Chorsatzes. Darüber hinaus ist die instrumentale Einleitung des 1. Kyrie ganz oder teilweise in CV 145f, 200, 334 und 222 vorzufinden. Mit der motivisch verarbeiteten Einleitung des 1. Kyrie beginnt das 2. Kyrie in CV 188, 196 und 312. Am Kyrie von CV 145f soll im einzelnen gezeigt werden, wie die Übernahme des 1. Kyrie gestaltet ist.

Das 2. Kyrie von CV 145f (Takte 178 - 222) übernimmt in der Einleitung (Takte 178 - 180) die Takte 14 - 16 der 1. Einleitung wörtlich und fährt dann bis Takt 188 mit einem nur gegen Schluß geringfügig veränderten Chorsatz der Takte 17 - 24 des 1. Kyrie fort. Ab Takt 188 bis Takt 191 ist der Chorsatz selbständig, die Begleitung aber entstammt einem aus der instrumentalen Einleitung des 1. Kyrie gewonnenen Material. Die Takte 192 - 202 sind als leicht motivisch veränderte Übernahme der Takte 39 - 49 anzusehen. In den Takten 202 - 219 sind Chorsatz und Begleitung teilweise selbständig, gegen Schluß (Takte 211ff.) zeigt der Chorsatz Ähnlichkeit mit dem Chorsatz des 1. Kyrie.

Die geringste Verwandtschaft zum 1. Kyrie ist in CV 176a und 306 festzustellen, wenn nur noch das Begleitmaterial in motivischer Verarbeitung an das 1. Kyrie erinnert.

Es wurde schon kurz angedeutet, daß das Kyrie von CV 202 und 211 hinsichtlich der musikalischen Gliederung im Verhältnis zur Dreiteiligkeit der Textvorlage als Sonderfall zu bezeichnen ist. Beide Kyrie-Sätze sollen näher beschrieben werden.

Das Kyrie in CV 202 ist siebenteilig aufgebaut. Teil 1 (Takte 1 - 13) behandelt das "Kyrie eleison" und ist wie alle Kyrie homophon, teilweise homorhythmisch gestaltet. Das "Christe eleison" (Takte 13 - 29) bildet einen eigenständigen 2. Teil und ist in der Satzweise gegenüber dem ersten Teil mehr imitatorisch angelegt. Auch im 3. Teil (Takte 29 - 37) wird das "Christe eleison" behandelt, jetzt aber mit dem mehr oder weniger abgeänderten musikalischen Material des 1. Teils. Teil 4 (Takte 38 - 47; "Kyrie eleison") ist ganz akklamatorisch angelegt. In ihm wird die zweitaktige Einleitung des 1. Kyrie rhythmisch variiert als Begleitung und in Gegenbewegung als Zwischenspiel in den Deklamationspausen wiederholt. Im 5. Teil (Takte 47 - 63; "Christe eleison") beginnt der Chor homorhythmisch, dann ist er in der Satzweise bewegter gestaltet. Als Begleitung dienen teilweise Gedanken aus der Einleitung. Der 6. Teil (Takte 63 - 83; "Kyrie eleison") ist in vokaler Anlage und in der Instrumentalbegleitung wie der 2. Teil (Takte 13 - 29; "Christe eleison") gestaltet. Im 7. Teil (Takte 84 - 101; "Kyrie eleison") übernimmt Cherubini weitgehend Passagen aus den ersten beiden Teilen. Gliederung und Zusammenhänge sollen in der folgenden Übersicht nochmals deutlich gemacht werden (_____ = intensive Beziehung; - - - - - = geringe Beziehung):



Das Kyrie in CV 211 ist vierteilig angelegt. Der 1. Teil (Takte 1 - 12) behandelt nach viertaktiger instrumentaler Einleitung strikt homorhythmisch das "Kyrie eleison". Mit dem fast gleichen musikalischen Material wird dann im 2. Teil (Takte 13 - 24) das "Christe eleison" gestaltet. Im 3. Teil (Takte 25 - 38) wird mit eigenständigem musikalischem Material in der zu Beginn imitierenden Satzweise das "Kyrie eleison" und "Christe eleison" behandelt. Mit der wörtlichen Übernahme des Chorsatzes und der Begleitung des 1. Teils beginnt der 4. Teil (Takte 39 - 57; "Kyrie eleison"), der dann musikalisch selbständig abschließt. Auffallend ist die instrumentale Schlußbildung, die als wörtliche Wiederholung der Takte 1 und 2 der Einleitung (ohne Achtelfiguren im Takt 2) zu sehen ist.

Wie im vorgenannten Werk ist die instrumentale Einleitung - es sei noch einmal daran erinnert, daß das Kyrie aller Werke mit einer solchen beginnt - in keinem Werk isoliert eingesetzt. Wie dadurch Beziehungen zwischen dem 1. Kyrie und dem Christe geschaffen werden, haben die obigen Ausführungen gezeigt. Daß sie besonders im 2. Kyrie wieder aufgegriffen werden, liegt in der vom Text bedingten dreiteiligen musikalischen Anlage des

gesamten Kyrie (Ausnahmen: CV 202 und 211). Eine Besonderheit kann sicherlich darin gesehen werden, daß im instrumentalen Nachspiel aller Kyrie-Sätze Gedanken der instrumentalen Einleitung auftreten. Ausnahmen bilden die Kyrie CV 305 und 306, die a cappella enden.

b. Gloria

Hinsichtlich der großformalen Gliederung lassen sich folgende Typen feststellen:

1. Die Behandlung in einem Satz: CV 174, 196 und 211;
2. Die Behandlung in zwei Sätzen (Satz bedeutet hier eine musikalische Sinneinheit innerhalb des Werkes):
   CV 308 und 192: 1. Gloria in excelsis Deo,
   2. Laudamus te;
   CV 335: 1. Gloria in excelsis Deo;
   2. Quoniam tu solus sanctus;
3. Die Behandlung in drei Sätzen:
   CV 202: 1. Gloria in excelsis Deo;
   2. Qui tollis peccata mundi;
   3. Quoniam tu solus sanctus;
4. Die Behandlung in sechs Sätzen:
   CV 145f: 1. Gloria in excelsis Deo;
   2. Laudamus te;
   3. Gloria in excelsis Deo;
   4. Qui tollis peccata mundi;
   5. Cum Sancto Spiritu;
   6. In gloria Dei Patris. Amen.

CV 155: 1. Gloria in excelsis Deo;
2. Gratias agimus tibi;
3. Qui tollis peccata mundi;
4. Quoniam tu solus sanctus;
5. Cum Sancto Spiritu . . . Patris;
6. Cum Sancto Spiritu . . . Amen.

CV 222: 1. Gloria in excelsis Deo;
2. Laudamus te;
3. Gratias agimus tibi;
4. Qui tollis peccata mundi;
5. Quoniam tu solus sanctus;
6. Cum Sancto Spiritu.

Die vokale Besetzung ist ebenfalls vielfältig und sieht wie folgt aus:

Soli (SSAATTBB) und Chor (SATTB)	CV 174
Soli (SATB) und Chor (SATB)	CV 196
Soli (SAB) und Chor (SATB)	CV 308 im 2. Satz
Soli (STB) und Chor (STB)	CV 145f im 2. und 4. Satz
Soli (TTB) und Chor (TTB)	CV 335
Solo (S) und Chor (SATB)	CV 192 im 2. Satz
Soli (SATB)	CV 155 im 4. und 5. Satz
Soli (STB)	CV 155 im 2. Satz
Chor (SATB)	CV 155 im 1., 3. und 6. Satz; CV 303 und 192 im 1. Satz; CV 211 und 202
Chor (STB)	CV 145f im 1., 3., 5. und 6. Satz; CV 222

Die Analyse der musikalischen Abschnittsbildung zeigt, daß auch die nicht durch äußere Merkmale in Sätze gegliederten Gloria in sich strukturiert sind. Insgesamt ist die musikalische Abschnittsbildung sehr differenziert. Die Tatsache, daß in allen Werken ab "Qui tollis peccata mundi" neues mu-

sikalisches Material im Gegensatz zu dem vorher behandelten Text zur Gestaltung dieses Textteils ("Qui tollis . . . miserere nobis") herangezogen wird, läßt es ratsam erscheinen, zuerst die Textgruppe "Gloria in excelsis Deo . . . Filius Patris" auf die musikalische Abschnittsbildung hin zu untersuchen.

Das Gloria in CV 145f ist in diesem Abschnitt dreiteilig angelegt, wie die Satzfolge schon offengelegt hat. Satz 1 umfaßt "Gloria . . . voluntatis". Nach einem dreitaktigen Vorspiel ist das "Gloria . . . Deo" überwiegend homorhythmisch behandelt. Das sich anschließende "Et in terra . . ." bildet durch dünne Instrumentierung, vorherrschende Halbe in der Begleitung und insgesamt tiefere Tonlage als die Gruppe "Gloria . . . Deo" einen Kontrast. Der dritte Teil beginnt mit einer Anlauffigur aus der Einleitung, greift den ersten Teil "Gloria . . . Deo" teilweise auf, wird mit "Gloria"-Rufen erweitert und schließt mit musikalischem Material der Einleitung. Der 2. Satz, ein Andante con moto für Soli (STB) und Chor (STB), behandelt "Laudamus te . . . Filius Patris" und ist vierteilig angelegt:
Laudamus te . . . glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili . . . Filius Patris.
Der erste Teil beginnt mit einem sechstaktigen Vorspiel. Die ersten beiden Lobpreisungen werden zuerst von den Soli (STB), dann vom Chor vorgetragen. Nach einem instrumentalen Zwischenspiel, dessen Material aus dem Vorspiel gewonnen ist, werden die nächsten zwei Lobpreisungen "adoramus te, glorificamus te" in ähnlicher Weise wie die ersten behandelt. Mit "Gratias . . . tuam" beginnt ein neuer Teil, der zuerst homorhythmisch, dann leicht imitierend aufgebaut ist. Ein weiteres Zwischenspiel, das an das Vorspiel erinnert, leitet über zu "Domine Deus . . . omnipotens", das eingeleitet ist mit einem solistischen a-cappella-Ruf auf "Domine". Im weiteren Verlauf wechseln Soli und Tutti ab, und es wird gelegentlich musikalisches Material

der ersten beiden Teile verwendet. Der 4. Teil wird wieder eingeleitet durch ein Zwischenspiel, das an das Vorspiel erinnert. Der Teil "Domine Fili . . . Filius Patris" ist den Soli allein übertragen. Der Vokalsatz ist thematisch selbständig, aber Gedanken der Einleitungsfigur tauchen in den Deklamationspausen auf und schaffen so Beziehungen zu den vorangegangenen Teilen. Der 3. Satz bringt wieder das "Gloria in excelsis Deo" in einer teilweisen wörtlichen Wiederholung des 1. und 3. Teils des 1. Satzes.

In CV 155 ist dieser Textabschnitt in zwei Sätze gegliedert. Der 1. Satz umfaßt "Gloria . . . glorificamus te". Die textliche Reihenfolge ist nicht beibehalten. Cherubini gliedert den Text wie folgt:
Gloria in excelsis Deo.
Laudamus te . . . glorificamus te.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Musikalisch sind drei selbständige Klangabschnitte zu erkennen:

1. Gloria in excelsis Deo. (a)
Der Chor beginnt nach einem dreitaktigen Vorspiel imitierend, schließt dann aber homophon ab. Insgesamt liegt eine rufartige Gestaltung vor. In der Begleitung überwiegen die Achtelbewegungen.

2. Laudamus te . . . glorificamus te. (b)
Auch hier beginnt der Chor imitierend, dann sind gelegentlich akklamatorische Passagen vorzufinden. Unmittelbar daran wird "Gloria . . . Deo" akklamatorisch wiederholt.

3. Et in terra . . . voluntatis. (c)
Dieser Teil ist dünn instrumentiert, in der Begleitung überwiegen die Halben, und insgesamt ist eine tiefere Tonlage als in den anderen Teilen vorhanden.

Eine mehr oder weniger veränderte Wiederholung der genannten Teile in der Reihung b' c' a' b'' schließt sich an, so daß insgesamt eine siebenteilige Reihung entsteht. Das dreitaktige Vorspiel kehrt vor Teil a' leicht variiert im Nachspiel verkürzt wieder.

Der 2. Satz, ein Larghetto für Soloterzett (STB) umfaßt den Text "Gratias . . . Filius Patris". Der Text ist mit vielen Wiederholungen zweimal vertont, wobei der 2. Teil enge Beziehungen zum 1. Teil aufweist. Ein Nachspiel, das an das sechstaktige Vorspiel erinnert, beschließt diesen Satz.

In CV 222 ist dieser Textabschnitt in drei Sätze gegliedert, die untereinander keine musikalischen Beziehungen aufweisen. Satz 1, ein Andante maestoso für Chor (STB), umfaßt "Gloria . . . voluntatis" und gliedert sich in die musikalisch selbständigen Teile
"Gloria in excelsis Deo" und
"Et in terra pax hominibus bonae voluntatis",
die beide unisono vorgetragen werden. Der 2. Satz, ein Allegro für Chor (STB), behandelt "Laudamus te . . . glorificamus te" teilweise akklamatorisch, teilweise imitierend mit sehr vielen Textwiederholungen. Eine reprisenbarförmige Anlage ist im 3. Satz zu erkennen, wobei es zu folgender Abschnittsbildung kommt:

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

In etwa ähnlich ist die Gestaltung in den zweisätzigen Gloria von CV 308 und 192. In beiden Werken umfaßt der 1. Satz "Gloria . . . voluntatis", das in CV 308 strikt homorhythmisch, in CV 192 bis auf das zweimal homorhythmisch nachgestellte "pax" imitierend behandelt ist. Der Aufbau des 2. Teils "Laudamus te . . . Filius Patris" ist in CV 308 dreiteilig:

Laudamus te . . . glorificamus te.
Gratias agimus tibi . . . Deus Pater omnipotens.
Domine Fili . . . Filius Patris.

In CV 192 liegt eine fünfteilige Behandlung vor:
Laudamus te . . . glorificamus te.
Gratias agimus tibi . . . tuam.
Domine Deus . . . omnipotens.
Domine Fili . . . Jesu Christe.
Domine Deus . . . Filius Patris.

In CV 308 sind enge Beziehungen zwischen dem 1. und 3. Abschnitt vorzufinden. Das "Gratias . . . omnipotens" bildet den kontrastierenden Mittelteil. Alle Teile sind für Sopransolo und Chor (SATB), die konzertierend geführt sind, wobei der Sopran insgesamt bewegter gestaltet ist als der Chor. In CV 192 ist der ganze Textteil als Sopranarie gestaltet. Bis auf den fünften Abschnitt "Domine Deus . . . Filius Patris", der mit dem vierten Abschnitt "Domine Fili . . . Jesu Christe" enge musikalische Beziehungen hat, sind alle anderen Abschnitte musikalisch selbständig.

In CV 174, das ingesamt einsätzig ist, sind bis "Filius Patris" zwei selbständige Teile zu unterscheiden. Der 1. Teil behandelt "Gloria . . . glorificamus te" in einer barförmigen Anlage:

Gloria in excelsis Deo.
Die Soli sind imitatorisch geführt; der Teil ist abgeschlossen mit dem chorischen Ruf "Gloria in excelsis Deo".
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Bis auf geringe Veränderungen ist dieser Teil wie der erste Teil gestaltet und schließt ebenfalls mit dem chorischen Ruf über "Gloria in excelsis Deo".
Laudamus te . . . glorificamus te.
Soli und Chor konzertieren rufartig, dann schließen sie homorhythmisch ab. Das viertaktige Vorspiel kehrt leicht variiert

als Nachspiel wieder und läßt so eine zyklische Komponente erkennen.

Der 2. Teil "Gratias . . . Filius Patris" hat vier Abschnitte:

Gratias agimus tibi . . . gloriam tuam.
Domine Deus . . . Deus Pater omnipotens.
Domine Fili . . . Jesu Christe.
Domine Deus . . . Filius Patris.

Die musikalischen Beziehungen in den ersten drei Abschnitten sind eng. Der ganze Teil ist dem Soloquartett zugeordnet, er beginnt einstimmig und endet durch Stimmenvermehrung in der Vierstimmigkeit.

Eine reprisenbarförmige Anlage hat dieser Textteil im Gloria von CV 196:

Gloria . . . voluntatis.

Dieser Teil umfaßt noch einmal die Gruppen "Gloria . . . Deo" und "Et in terra . . . voluntatis", wobei die erste akklamatorisch, die zweite zuerst imitierend, dann homophon gestaltet ist.

Laudamus te . . . gloriam tuam.

Der Abschnitt ist in enger Anlehnung an den ersten gestaltet. Auch hier sind zwei Gruppen zu erkennen: "Laudamus te . . . glorificamus te" und "Gratias . . . gloriam tuam".

Domine Deus . . . Jesu Christe.

Dieser kontrastierende Teil ist gegenüber den anderen, die dem Chor zugeordnet sind, für Soloquartett (SATB) und Chor (SATB).

Domine Deus . . . Filius Patris.

Dieser Abschnitt ist in enger musikalischer Beziehung zu den ersten beiden gestaltet.

Eine zweiteilige Anlage liegt im CV 211 vor:

Gloria . . . glorificamus te.
Gratias . . . Filius Patris.
Die beiden Teile sind in etwa ähnlich gestaltet. Jeder Teil gliedert sich noch in je drei musikalisch unabhängige Gruppen. Das Verhältnis von textlicher und musikalischer Gliederung möge folgende Übersicht verdeutlichen:

Gloria . . . Deo
Et in terra . . . voluntatis
Laudamus te . . . glorificamus te
Gratias . . . gloriam tuam
Domine . . . Pater omnipotens
Domine Fili . . . Filius Patris.

In CV 202 reicht der 1. Teil bis "Filius Patris", innerhalb dessen sieben selbständige musikalische Abschnitte zu erkennen sind:
Gloria . . . Deo
Et in terra . . . voluntatis
Laudamus te . . . glorificamus te
Adoramus te
Glorificamus te
propter magnam gloriam tuam
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Teilweise werden Textteile mit gleichem musikalischen Material wiederholt und erweitert. So erscheint z. B. nach dem zweiten Teil "Et in terra . . . voluntatis" nochmals "Gloria in excelsis Deo" mit zusätzlichen Gloria-Rufen. Andererseits wird der oben nicht aufgeführte Text mit musikalischem Material eines der genannten Textteile behandelt, so entspricht z. B. das "Domine Deus rex caelestis" dem "laudamus te, benedicimus te". Insgesamt kommt es zu einer sechzehnteiligen Reihung. Bemerkenswert ist, daß am Schluß das "Gloria in excelsis Deo" musikalisch fast wörtlich wiederholt wird.

Wie schon erwähnt, bildet das "Qui tollis peccata mundi . . . miserere nobis" in allen Werken einen selbständigen Teil, der in musikalischer Hinsicht mit dem vorher behandelten Text des Gloria keine motivischen Beziehungen aufweist. Die Textvorlage, die einen litaneimäßigen Aufbau hat, läßt sich wie folgt gliedern:

3 Anreden	3 Rufe
Qui tollis peccata mundi,	miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,	suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,	miserere nobis.

In der Verteilung der einzelnen Elemente auf Soli oder Chor ist eine Anlehnung an die Textgliederung festzustellen. Solistisch sind die drei Anreden in der Folge Baß, Alt und Baß in CV 308, in der Folge Sopran, Tenor und Baß in CV 196. Chorsolistisch in der Folge Tenor, Baß und Tenor sind die drei Anreden in CV 211. Die 1. und 3. Anrede ist in CV 155 teilweise auf die Männerstimmen, der 1. und 3. Ruf teilweise auf die Frauenstimmen verteilt. Die drei Rufe sind in CV 192 dem Solosopran zugeordnet, allerdings tritt bei dem letzten Ruf noch der Chor hinzu. Teilweise solistisch sind der 1. und 3. Ruf in CV 145f. In allen anderen Teilen der genannten Werke und in allen anderen Gloria sind die 6 Elemente der Textvorlage dem Chor zugeordnet. Übereinstimmend ist, daß der letzte Ruf immer vom Tutti ausgeführt wird.

In keinem Werk übernimmt Cherubini den formalen Aufbau der Textvorlage hinsichtlich der musikalischen Gestaltung, aber er lehnt sich mehr oder weniger stark an, wie die weiteren Untersuchungen zeigen werden.

In allen Werken ist der 1. Ruf gegenüber der 1. Anrede musikalisch anders gestaltet, wie es die Textvorlage auch vorsieht. In CV 145f - und nur hier - bildet die 2. Zeile einen kontrastierenden Mittelteil, so daß hier insgesamt die Form

a b a' vorzufinden ist. Der Chor ist gegenüber der in den anderen Zeilen vorherrschenden imitatorischen Setzweise weitgehend homophon geführt. In der Begleitung treten zur 2. Anrede Achtelbewegungen und zum 2. Ruf Sechzehntelfiguren, während in den anderen Zeilen die Viertelbewegung vorherrscht.

In allen anderen Werken ist die 2. Zeile ganz oder teilweise sich an der Textvorlage orientierend gestaltet. Völlige Übereinstimmung ist in CV 155, 174, 192 und 202: die 2. Anrede steht in enger Beziehung zur 1. Anrede, der 2. Ruf ist musikalisch selbständig. In CV 194, 192 und 202 ist die 2. Anrede gegenüber der 1. Anrede höher, ein Steigerungsmittel, das uns auch schon aus den Kyriesätzen bekannt ist.

In vier Werken (CV 308, 196, 211 und 222) gestaltet Cherubini den 1. und 2. Ruf, der textlich je verschieden ist, ähnlich, und so kommt es hier zu einer etwa stollenmäßigen Entsprechung zwischen den ersten beiden Zeilen.

Die Textvorlage läßt für die 3. Anrede einen thematisch selbständigen Gedanken erwarten. Dies ist aber nur in CV 174 und 222 realisiert. In allen anderen Werken erfolgt eine vollständige (CV 202) oder teilweise Anlehnung an die 1. Anrede.

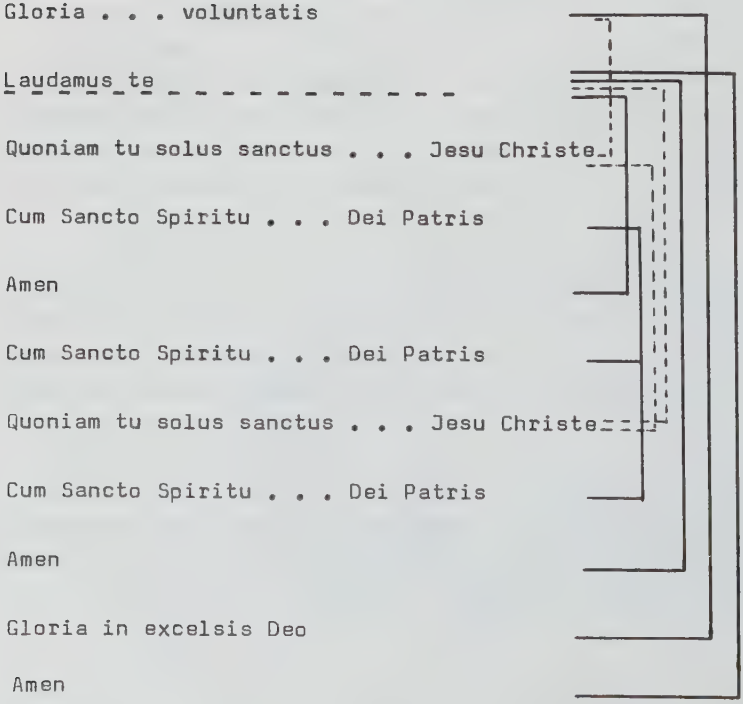
Der dritte Ruf ist in CV 202 eine Wiederaufnahme des 1. Rufes, in CV 145f, 155, 308, 211 und 222 steht er in enger Beziehung zum 1. Ruf. Musikalisch selbständig ist der 3. Ruf in CV 174, 192 und 196. Eine Ausnahme besonderer Art bildet einmal mehr CV 202, in dem noch einmal die 2. Zeile mit musikalisch neuem Material aufgegriffen wird.

Die Art und Weise, wie Cherubini die Textstelle "Quoniam tu solus sanctus . . . Amen" musikalisch gestaltet, läßt eine Gesamtbetrachtung dieser Textstelle für richtig erscheinen. Bemerkenswert ist ohne Zweifel, daß Cherubini in 7 Werken (CV 174,

308, 192, 196, 202, 211 und 222) bei "Quoniam tu solus sanctus . . ." auf musikalisches Material des vorher behandelten Textteils zurückgreift. Nur in zwei Werken (CV 145f und 155) wird hier neues musikalisches Material vorgestellt. Auf welche Teile Cherubini zurückgegriffen hat und welche Teile musikalisch selbständig sind, soll nun beschrieben werden.

In CV 174 ist der Textteil "Quoniam tu solus sanctus . . . Patris" musikalisch fast identisch mit der Textstelle von "Gloria . . . glorificamus te". Das "Amen" ist eine Fuge für Chor. In CV 308 bildet "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" einen vokal selbständigen Teil, erinnert aber in der Begleitung an "Qui tollis peccata mundi". Bei "Cum Sancto Spiritu . . . Patris" wird auf musikalisches Material von "Laudamus te . . . glorificamus te" zurückgegriffen. Das musikalisch selbständige "Amen" ist für Sopransolo und Chor (SATB) und in der Setzweise imitierend. In CV 192 entspricht "Quoniam tu solus sanctus . . . Altissimus" überwiegend dem "Laudamus te . . . glorificamus te", das "Jesu Christe . . . Dei Patris" überwiegend dem "Domine Fili . . . Filius Patris". Daran schließt sich ein selbständiger Teil "Cum Sancto Spiritu . . . Amen" für Solosopran und Chor an. In CV 196 ist das musikalische Material von "Gloria . . . glorificamus te" für "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" herangezogen, dann wird bei "Cum Sancto Spiritu . . . Dei Patris" das "Domine Deus rex caelestis" von den Soli aufgenommen. Dem Chor ist dann ein musikalisch selbständiges "Amen" zugeordnet. In CV 211 wird ab "Quoniam tu solus sanctus . . . Amen" mehr oder weniger auf "Gloria . . . glorificamus te" zurückgegriffen. Der Schluß, insbesondere über "Amen", ist erweitert. In CV 222 wird das "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" mit dem musikalischen Material des "Gloria in excelsis Deo" gestaltet. Daran schließt sich das "Cum Sancto Spiritu . . . Amen", das an "Laudamus te . . . glorificamus te" erinnert, an. Auch hier ist der Schluß insbesondere bei "Amen" erweitert.

In CV 202 liegt einmal mehr eine eigenartige Behandlung vor. Auf "Quoniam tu solus sanctus . .. Jesu Christe" wird teilweise das "Gloria . . . voluntatis" aufgegriffen. "Cum Sancto Spiritu . . . Dei Patris" ist musikalisch und fugiert angelegt. Zum "Amen" erklingt das musikalische Material des "Laudamus te". Es folgt die Fugierung über "Cum Sancto Spiritu . . . Dei Patris", dann kehrt eigenartigerweise der Text von "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" teilweise unter Benutzung des melodischen Materials des 1. "Quoniam . . ." und des Laudamus-Motivs wieder. Darauf folgt die Fugierung über "Cum Sancto Spiritu . . . Dei Patris", wiederum das Laudamus-Motiv über "Amen", schließlich Text und Musik des "Gloria in excelsis Deo". Der Schluß greift noch einmal kurz bei "Amen" das Laudamus-Motiv auf und schließt mit neuem musikalischem Material über "Amen" ab. Eine Übersicht möge textliche Gliederung und musikalischen Zusammenhang verdeutlichen:



Zum Schluß bliebe noch auf die zwei Werke hinzuweisen, in denen ab "Quoniam tu solus sanctus . . ." neues musikalisches Material erscheint: CV 145f und 155. In CV 145f gehört das "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" von der äußeren Anlage noch zu "Qui tollis peccata mundi . . .", ist aber wegen seines neuen musikalischen Gedankens als ein neuer Teil anzusehen. Bis auf "Jesu Christe" am Schluß ist der Chorsatz strikt homorhythmisch. Zuerst herrschen in der Begleitung die Sechzehntelfiguren vor, dann die Achtelfiguren, auf "Jesu" die Viertel und schließlich auf "Christe" die Halben. Ein kurzes Sätzchen über "Cum Sancto Spiritu . . . in gloria Dei" ist strikt homorhythmisch, in der Begleitung überwiegen die Sechzehntel. Der Schlußsatz über "In gloria Dei Patris. Amen" ist eine Doppelfuge. Überraschend wird am Ende der Fuge das "Gloria in excelsis Deo" des Anfangs teilweise aufgegriffen, eine Erscheinung, die, soweit wir sehen, keine Vorläufer hat.

Ein in sich geschlossener Satz, ein Allegro moderato für Soloquartett (SATB), ist das "Quoniam tu solus sanctus . . . Jesu Christe" in CV 155. Der Text ist zweimal mit je vielen Wiederholungen behandelt, wobei der zweite Teil in enger Anlehnung an den ersten Teil gestaltet ist. Das sich anschließende Sätzchen über "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris", ein Grave für Soloquartett, bringt schon eines der Fugenthemen des letzten Satzes, der in einer Doppelfuge für Chor den Text ab "Cum Sancto . . . (bis) . . . Amen" behandelt.

c. Credo

In die Untersuchung des Verhältnisses von textlicher und musikalischer Gliederung werden CV 139 und CV 331 und das Credo der Messe As-Dur nicht einbezogen. CV 139 schrieb Cherubini teilweise noch unter den Augen seines Lehrers Sarti und ist weitgehend von den kontrapunkttechnischen Problemen her zu sehen.

CV 331 und das Credo der Messe As-Dur scheiden wegen der Quellenlage aus.

Von den äußeren Merkmalen her zeigt sich in der Textgliederung der Messensätze ein mannigfaches Bild, das im einzelnen wie folgt aussieht:

1. Die Behandlung in drei Sätzen:
   a. CV 308, 211 und 222:
      1. Credo in unum Deum;
      2. Et incarnatus est;
      3. Et resurrexit;
   b. CV 174
      1. Patrem omnipotentem;
      2. Et incarnatus est;
      3. Et resurrexit;
   c. CV 196
      1. Credo in unum Deum;
      2. Et resurrexit;
      3. Et in Spiritum Sanctum;

2. Die Behandlung in vier Sätzen:
   CV 202: 1. Credo in unum Deum;
   2. Crucifixus est;
   3. Et resurrexit;
   4. Et vitam venturi saeculi;

3. Die Behandlung in fünf Sätzen:
   CV 145f: 1. Credo in unum Deum;
   2. Et incarnatus est;
   3. Crucifixus est;
   4. Et resurrexit;
   5. Et vitam venturi saeculi;

4. Die Behandlung in sechs Sätzen:
   CV 155: 1. Credo in unum Deum;
           2. Et incarnatus est;
           3. Crucifixus est;
           4. Et resurrexit;
           5. Et in Spiritum Sanctum;
           6. Amen.

CV 145f, 155 und 222 gehören zum Typus der sogenannten Credo-Messen. Bis auf CV 174 beginnt das Credo aller Messen mit der Intonation. Bis auf CV 196 und 202 behandelt der 2. Satz das "Et incarnatus est". Von der inneren Gestaltung hebt sich aber auch in diesen Werken das "Et incarnatus est" von der Textgruppe "Credo . . . descendit de caelis" ab.

Innerhalb des Textteils "Credo . . . descendit de caelis" sind in allen Werken hinsichtlich der musikalischen Gestaltung Abschnitte vorzufinden. Die Gliederung reicht von zwei Abschnitten in CV 202 bis zu acht Abschnitten in CV 145f und 155. In allen Werken weisen einige der Abschnitte musikalische Beziehungen auf, so daß man insgesamt von einer bogenförmigen Anlage bei dieser Textgruppe sprechen kann. In allen Werken liegt von der Textgliederung her ein Einschnitt vor den Textteilen
"Et in unum Dominum" und
"Qui propter nos homines" (außer CV 202).
Weitere Abschnitte finden sich vor
"Et ex Patre natum" (außer CV 202),
"descendit de caelis" (außer CV 202 und 222),
"Deum verum" (außer CV 308, 196 und 202),
"Genitum non factum" (außer CV 145f, 155 und 202).

Wie Cherubini den Textteil bis "descendit de caelis" im einzelnen textlich und musikalisch gegliedert hat, soll nun näher beschrieben werden, und zwar in der Reihenfolge der wenig gegliederten bis hin zu den mehrfach gegliederten Werken.

In CV 202 beginnt nach einem dreitaktigen Vorspiel der Chor wie folgt:

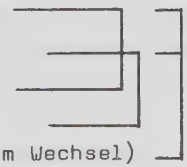
Mit Varianten des ersten Melodieabschnitts ist die Textstelle bis einschließlich "propter nostram salutem" derart akkordisch kanonisch gestaltet (1). Bei "descendit de caelis" beginnt ein neuer kanonischer Abschnitt, an dem Sopran und Tenor beteiligt sind. Alt und Baß bringen dazu Haltetöne. Die Begleitfiguren des 1. Teils bleiben überwiegend erhalten. Das Ganze schließt auf einem lang angehaltenen Akkord auf "caelis".

In CV 211 ist der 1. Satz fünfteilig:
1. Credo . . . invisibilium
2. Et in unum Dominum . . . lumen de lumine
3. Deum verum . . . consubstantialem Patri
4. Per quem . . . propter nostram salutem
5. Descendit de caelis

Die ersten vier Teile weisen insbesondere im instrumentalen Bereich enge Beziehungen auf, der fünfte Teil zeigt auch noch instrumentale Beziehung zu den vorherigen, ist aber im Vokalen selbständig. Jeder Teil ist von einem Ritornell eingeleitet, das aus dem eintaktigen Vorspiel und aus einem vorangestellten Motiv besteht. Der Chor singt überwiegend unisono.

In CV 308, das im 1. Satz sechs Teile hat, wechseln die Stimmgruppen in der Zweistimmigkeit, die überwiegend homorhythmisch ist, bis einschließlich "propter nostram salutem" ab:

1. Credo . . . invisibilium	(TB)
2. Et in unum Dominum . . . unigenitum	(SA)
3. Et ex Patre . . . Deo vero	(TB)
4. Genitum non factum . . . facta sunt	(SA)
5. Qui propter . . . nostram salutem	(SA u. TB im Wechsel)
6. Descendit de caelis	(SATB)



1) Diese Gestaltung erinnert an die "Missa in Angustiis" (Nelsonmesse) von Joseph Haydn, in der das Credo ebenfalls bis "descendit de caelis" kanonisch behandelt ist.

Mit dem vokalen Wechsel ist hier auch schon die musikalische Abschnittsbildung gekennzeichnet. Die Abschnitte 1 und 3 (Männerstimmen) und die Abschnitte 2 und 4 (Frauenstimmen) weisen enge musikalische Beziehungen auf, während der 5. Abschnitt auf die beiden ersten zurückgreift. Der 6. Abschnitt - die Descensus-Figur - ist musikalisch selbständig. Bemerkenswert ist sicherlich, daß die Frauenstimmen überwiegend von den Bläsern, die Männerstimmen von den Streichern begleitet werden. Das dreitaktige Vorspiel dient als Einleitung zu Teil 3, Passagen daraus erscheinen als Einleitung zu Teil 5, und auch das sechstaktige Nachspiel erinnert an die Einleitung. Den Abschnitten 2 und 4 (Frauenstimmen) ist ein selbständiges fünftaktiges Bläservorspiel vorangestellt.

Ähnlich ist die Gestaltung in CV 196, das bis einschließlich "descendit de caelis" fünf Abschnitte hat. Der Text wird bis einschließlich "omnia facta sunt" einstimmig und fast durchweg syllabisch vorgetragen. Die Abschnitte im einzelnen:

1. Credo . . . invisibilium	(S)	┐
2. Et in unum Dominum . . . unigenitum	(T)	├
3. Et ex Patre . . . Deo vero	(B)	│
4. Genitum . . . facta sunt	(A)	┘
5. Qui propter . . . descendit de caelis	(SATB)	

Die Abschnitte 1, 2 und 4 zeigen untereinander enge musikalische Beziehungen, die Abschnitte 3 und 5 sind musikalisch selbständig. Die dreitaktige Einleitung kehrt vor den Abschnitten 2, 3 und 4 wieder.

Das Credo von CV 174 ist bis "descendit de caelis" in acht Abschnitte gegliedert, die alle dem fünfstimmigen Chor (SATTB) zugewiesen sind. Die wohl auffälligste Erscheinung in der Folge der einzelnen Abschnitte liegt darin, daß sie fast im steten Wechsel akkordisch oder imitierend gestaltet sind:

1. Patrem omnipotentem . . . visibilium omnium	akkordisch
2. Et invisibilium	imitierend
3. Et in unum . . . unigenitum	akkordisch
4. Et ex Patre . . . lumen de lumine	imitierend
5. Deum verum de Deo vero	imitierend/ akkordisch
6. Genitum . . . consubstantialem Patri	akkordisch
7. Per quem . . . nostram salutem	imitierend
8. Descendit de caelis	akkordisch/ imitierend

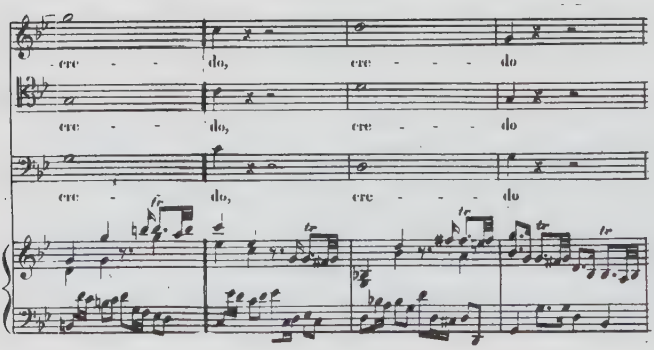
Die Abschnitte 3 und 6 weisen enge Beziehungen zum 1. Abschnitt auf. Die übrigen Abschnitte sind selbständig.

Wie schon erwähnt, sind CV 145f, 155 und 222 zu den sogenannten Credo-Messen zu zählen. Eigentümlich ist, daß der Credo-Ruf den Text auf jeweils verschiedene Weise aufteilt. In CV 222 wird der ganze Text durch den Credo-Ruf zwanzigfach gegliedert bzw. abgeschlossen. In CV 145f ist insbesondere der 1. Satz durch das Eigentümliche der Credo-Messe gekennzeichnet, und in CV 155 beschränkt sich das ausschließlich auf den 1. Satz.

Das Credo CV 145f hat bis einschließlich "descendit de caelis" (1. Satz) acht Abschnitte, die wie folgt von den Credo-Rufen abgeschlossen bzw. begonnen werden:

1. Credo (gregorianische Intonation bis "Deum" des Credo aus der 1. Messe)
   . . . terrae, credo, credo
2. visibilium omnium, credo, credo
3. et invisibilium, credo, credo
4. Et in unum . . . unigenitum, credo, credo
5. Et ex Patre . . . lumen de lumine, credo, credo
6. Deum verum . . . facta sunt, credo, credo
7. Qui propter . . . nostram salutem
8. Descendit de caelis, credo, credo, credo

Die Abschnitte 1, 2, 3, 4 und 7 sind in vokalthematischer Hinsicht selbständig. Enge musikalische Beziehungen bestehen zwischen den Abschnitten 4 und 5, sowie zwischen den Abschnitten 1 und 6. Außer dem 7. Abschnitt schließen die anderen mit einem zweifachen bzw. dreifachen (8. Abschnitt) Credo-Ruf, der immer im Unisono und überwiegend in der fallenden Quinte auftritt:



Die mit dem Credo-Ruf gleichzeitig erklingenden Orchestermotive treten schon in der dreitaktigen Einleitung auf. Das Trillermotiv spielen die Violinen, das bewegtere Motiv Orgel, Violoncello und Kontrabaß. Im weiteren Verlauf wechseln sich die Instrumente in der Behandlung der Motive ab, teilweise sind diese auch leicht verändert, aber insgesamt bilden sie eine Art Klangfolie, über der sich das vokale Geschehen abspielt.

Der Credo-Ruf wird im weiteren Verlauf des Werkes vokal und instrumental eingesetzt; so im "Et incarnatus est" nur instrumental zu gewissen Wörtern, wie bei der Analyse dieser Textstelle noch näher ausgeführt wird. Im "Et resurrexit" erklingt der Credo-Ruf beim ersten Erscheinen des Wortes "vivos" in der Flöte, beim zweiten Mal in der Flöte und in den Klarinetten. Beim langgedehnten letzten "mortuos" bringen die Flöte und die Klarinette wieder den Credo-Ruf, jetzt um das Doppelte gedehnt. Vokal erscheint der Credo-Ruf dann noch bei folgenden Textstellen, wobei das "Credo" in musikalischer und grammatikalischer Hinsicht nicht immer einwandfrei einer bestimmten Textstelle zugeordnet werden kann:
non erit finis, credo, credo, et in Spiritum Sanctum
qui ex Patre Filioque procedit, credo, credo, qui cum Patre
per Prophetas, credo, credo, et unam sanctum
in remissionem peccatorum, credo, credo, et exspecto
Im ersten Fall z. B. ist der Credo-Ruf musikalisch dem "non erit finis" zuzuordnen, grammatikalisch allerdings dem "et in Spiritum Sanctum".

Ganz anders ist die Gestaltung der Credo-Messe in CV 155, bei der sich das Typische der Credo-Messe auf den ersten Satz beschränkt, und der in acht Abschnitte gegliedert ist:

1. Credo, credo in unum Deum
2. Patrem omnipotentem . . . invisibilium
3. Credo, credo et in unum Dominum . . . unigenitum
4. Et ex Patre . . . omnia saecula
5. Credo, credo Deum verum . . . facta sunt
6. Qui probter . . . nostram salutem
7. descendit de caelis
8. Credo, credo, credo

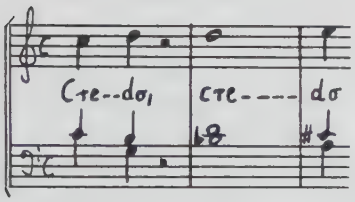
Musikalisch selbständig sind die Abschnitte 1, 2 und 7. Abschnitt 3 ist nur bis "Jesum Christum" selbständig, dann liegen enge musikalische Beziehungen zu Abschnitt 1 für die Text-

stelle "Filium Dei unigenitum" vor. Abschnitt 4 ist ähnlich wie Abschnitt 2 gestaltet. Abschnitt 5 bringt Abschnitte 2 und 1, Abschnit 6 von 2 und 3. Abschnitt 8 greift überwiegend den Abschnitt 1 auf. Hier insbesondere zeigt sich einmal mehr die bogenförmige Anlage für eine Textgruppe. Der Credo-Ruf wird hier nach 5 Takten gebracht:

Die zwei Akkorde im 5. Takt kann man ohne Zweifel als instrumentale Antizipation des Credo-Rufs in Takt 6 deuten, ebenso die Akkorde in Takt 7. Insgesamt erklingt der Credo-Ruf also viermal. Vor dem 3. Abschnitt wird ebenso verfahren. Die Credo-Rufe, die den 5. Abschnitt einleiten, sind modifiziert insofern, als der zweite Credo-Ruf nach unten sequenziert und in der Bewegungsrichtung umgekehrt auftritt. Die viertaktige Anlauffigur des Anfangs erscheint vor dem 3. Abschnitt ganz, vor den Abschnitten 5 und 6 nur teilweise. Am Schluß wird sogleich nach "caelis" der zweifache Credo-Ruf wiederholt, dann aber beim dritten Auftreten über sechs Zählzeiten gedehnt. Der Sopran hat g'' zu singen und schließt mit einer fallenden Oktav. Aus

den Anlauffiguren der Einleitung werden Auslauffiguren mit abschließenden zwei Akkorden, von denen der letzte auf die unbetone Zählzeit fällt. Beide Akkorde kann man sicherlich als instrumentalen Credo-Ruf deuten.

In CV 222 ist der ganze Satz durch die Wiederholung des Wortes "Credo" geprägt. Der Chorbaß beginnt nach der zweitaktigen Einleitung mit dem syllabischen Vortrag der Textstelle "Credo . . . visibilium", dann erscheinen im Chor folgende Credo-Rufe:



Die weitere Abschnittsbildung ist im Wechsel mit dem Tenor, der den Text ebenfalls einstimmig bringt, vorgenommen. Die Credo-Rufe sind fortwährend dem dreistimmigen Chor (STB) zugeordnet:

1.	Credo in unum Deum . . . visibilium	(B)	credo, credo
2.	Et in unum Dominum . . . unigenitum	(T)	credo, credo
3.	Et ex Patre . . . omnia saecula	(B)	credo, credo
4.	Deum de Deo . . . lumen de lumine	(T)	credo, credo
5.	Deum verum de Deo vero	(B)	credo, credo
6.	Genitum . . . facta sunt	(TB)	credo, credo
7.	Qui propter . . . de caelis	(TB)	credo, credo, credo

Die ersten sechs Abschnitte stehen in musikalisch enger Beziehung zueinander. Die vokale Gestaltung ist überwiegend syllabisch. Dem Baß- und dem Tenorpart ist jeweils ein eigenständiges Begleitmotiv zugeordnet. Im 6. Abschnitt beginnt die Zweistimmigkeit mit dem Begleitmotiv des Tenors. Im 7. Abschnitt ist die vokale und

instrumentale Gestaltung neu. Wie bereits erwähnt, wird auch der weitere Text durch die Credo-Rufe, die jetzt nur noch in der deklamatorisch gedehnten Fassung auftreten, gegliedert. Zu erwähnen wäre noch, daß das ganze Credo mit dem langen Credo-Ruf ausklingt.

Das "Et incarnatus est . . . sepultus est" bildet ähnlich wie das "qui tollis peccata mundi . . . miserere nobis" im Gloria den gegenüber dem vorherigen Textteil mit neuem musikalischen Material gestalteten Mittelteil. Einen selbständigen Satz bildet diese Textgruppe in CV 174, 308, 211 und 222; zwei selbständige Sätze in CV 145f und 155, in denen das "Crucifixus" nochmals durch äußere und innere Merkmale von dem ersten Teil dieser Textgruppe abgehoben ist. Bis auf CV 192 und 202 liegt in den anderen Werken ein langsameres Tempo gegenüber dem vorher behandelten Textteil "Credo . . . descendit de caelis" vor. Ganz ohne Tempowechsel ist CV 196; in CV 202 ist für das "Crucifixus" ein langsameres Tempo vorgeschrieben. Der nachfolgende Teil "Et resurrexit" ist in allen Werken durch ein schnelleres Tempo abgehoben.

Auch in der vokalen Besetzung unterscheidet sich dieser Textteil gegenüber dem ersten Teil. Bis auf CV 202, das erst ab "Crucifixus" einen Besetzungswechsel aufzuweisen hat, beginnen alle anderen Werke sogleich mit einem Besetzungswechsel ab "et incarnatus est". Solistisch ist das "Et incarnatus est" in CV 145f (STB), 155 (SSATTB), 174 (SSATB) und 308 (SB), während das sich anschließende "Crucifixus" in den genannten Werken chorisch ist:

Chor (SSATB) CV 174
Chor (SATB) CV 155 und 308
Chor (STB) CV 145f

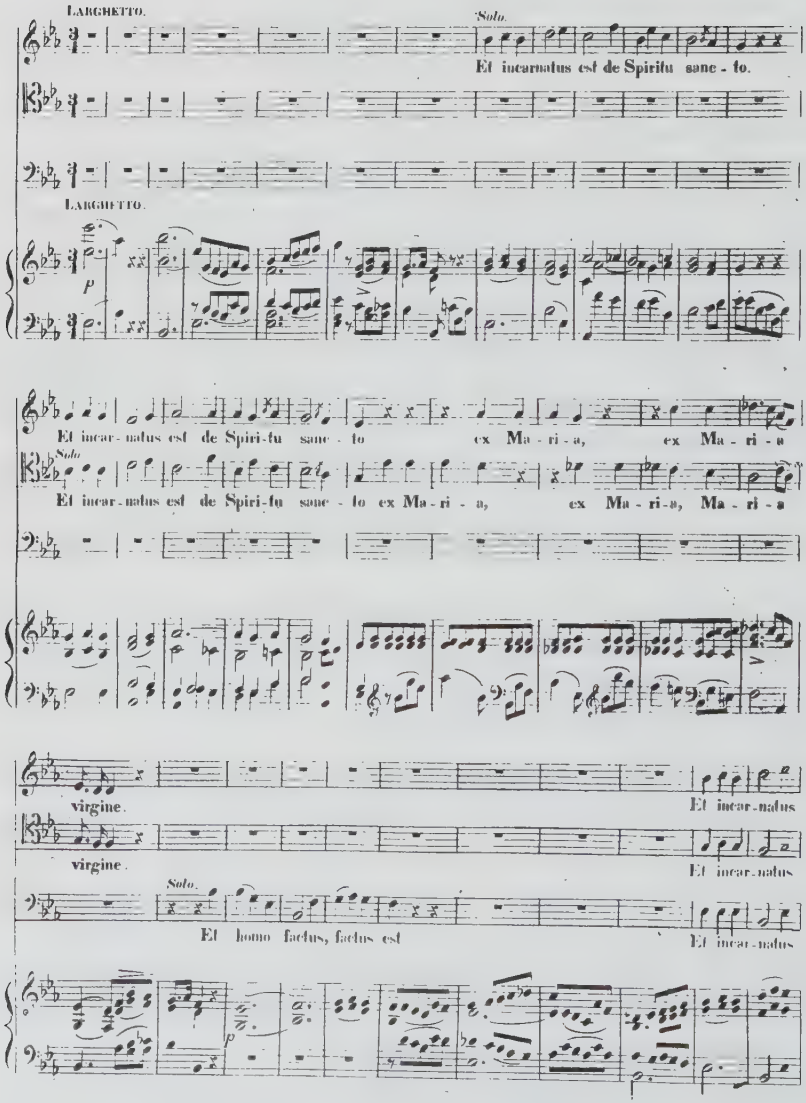
Ganz solistisch ist dieser Mittelteil in CV 196, in dem das "Et incarnatus est . . ." dem Solosopran, das "Et homo . . ." dem Solotenor und das "Crucifixus . . ." dem Solobaß zugewiesen ist. In CV 202 ist das "Crucifixus . . ." nur für Männerstimmen des Chores (TB), die zweistimmig gesetzt sind. Ein Duett für Frauenstimmen des Chores (SA) liegt im "Et incarnatus est . . ." von

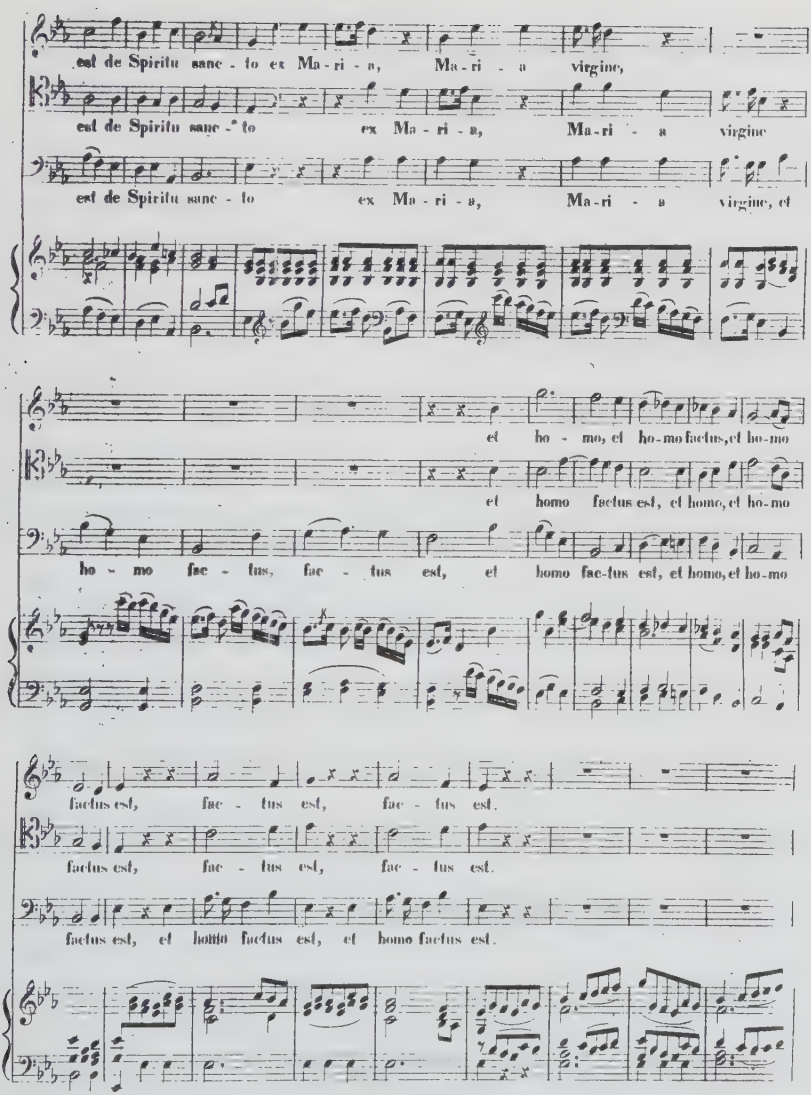
CV 211 vor, während die Männerstimmen des Chores (TB) das "Crucifixus . . ." zweistimmig gestalten. In CV 222 ist das "Et incarnatus est" für einstimmigen Chorsopran von zweistimmigen Credo-Rufen des Chores unterbrochen bzw. abgeschlossen; das "Crucifixus" ist wieder für Chor (STB).

Größere Textwiederholungen finden sich nur in CV 145f und 155. Ansonsten kommen sie allenfalls im geringen Umfang bei dem Wort "passus" vor. In der Regel ist das "Et homo factus est" von dem vorherigen Textteil musikalisch und auch in der Besetzung (CV 145f, 155, 174, 308 und 196) abgehoben. In den genannten Werken ist die Textstelle ganz oder überwiegend von den Männerstimmen gesungen. Diese Gestaltung ist ohne Zweifel eine klangliche Charakteristik des Wortes "homo" im Sinne nicht des Menschen schlechthin, sondern im Sinne des Mannes Christus. In CV 202, 211 und 222 ist das Andersartige bei "et homo factus est" nur durch neues musikalisches Material gegeben. Im "Crucifixus" findet sich außer in CV 155 immer ein Einschnitt nach "Pilato"; das "passus et sepultus est" bildet einen neuen musikalischen Gedanken.

Zwei Sätze dieses Mittelteils sollen wegen ihrer besonderen Gestaltung näher beschrieben werden: das "Et incarnatus est" aus CV 145f und das "Crucifixus" aus CV 155.

Das "Et incarnatus est" von CV 145f ist ein Larghetto in Es-Dur für Soli (STB):


LARGHETTO.
Solo.
Et incarnatus est de Spiritu sanc - to.
LARGHETTO.
p
Et incar - natus est de Spiri-tu sanc - to ex Ma - ri - a, ex Ma - ri - a
Solo.
Et incar - natus est de Spiri-tu sanc - to ex Ma - ri - a, ex Ma - ri-a, Ma - ri - a
virgine.
Et incar-natus
virgine.
Et incar-natus
Solo.
Et homo factus, factus est
Et incar-natus
p


est de Spiritu sanc - to ex Ma - ri - a, Ma - ri - a virgine,
est de Spiritu sanc - to ex Ma - ri - a, Ma - ri - a virgine
est de Spiritu sanc - to ex Ma - ri - a, Ma - ri - a virgine, et
et ho - mo, et ho - mo factus, et ho - mo
et homo factus est, et homo, et ho - mo
ho - mo fac - tus, fac - tus est, et homo fac - tus est, et homo, et ho - mo
factus est, fac - tus est, fac - tus est.
factus est, fac - tus est, fac - tus est.
factus est, et homo factus est, et homo factus est.

Der insgesamt 64-taktige Satz beginnt mit einem siebentaktigen instrumentalen Vorspiel. In den ersten vier Takten dieses Vorspiels wird in den Bläsern zweimal der Credo-Ruf aus dem 1. Satz wiederholt. Die nachfolgenden Takte sind überwiegend den Streichern vorbehalten. Der Solosopran beginnt mit "Et incarnatus est . . .", wozu in der Begleitung keine entscheidend neuen Gedanken hinzutreten. Bemerkenswert ist die Wiederholung des eben genannten Credo-Rufes in den Bläsern (Flöte, 2 Klarinetten) über dem Wort "sancto". In der Deklamationspause in Takt 13 greift das Violoncello einen schon in der Einleitung vorgestellten Gedanken auf, der überleitet zu der zweistimmigen Behandlung (ST) des "Et incarnatus est . . . virgine". Der Tenor wiederholt auf "Et incarnatus est . . . sancto" wörtlich den Sopranpart, wozu der Sopran als Gegenstimme geführt ist. Auch hier treten in der Begleitung keine neuen Gegengedanken auf, nur daß wiederum über "sancto" der Credo-Ruf von den Klarinetten eingestreut ist. Der Tenor fährt mit "ex Maria" fort, was vom Sopran imitiert wird; es schließt in der Zweistimmigkeit auf "virgine". In der Begleitung herrschen bis Takt 22 einschließlich in der 2. Violine und in der Viola Achtelfiguren vor, die das "ex Maria" harmonisch unterstützen. Aufgelockert sind diese Figuren durch alternierende

Achtelfiguren in der 1. Violine und in den Violoncelli. Das "et homo factus est" des Solobasses ist nur von den Hörnern begleitet, die über "homo factus est" den Credo-Ruf bringen und bei "factus est" colla parte und im Terzabstand mitgehen. Das sich anschließende viertaktige Zwischenspiel erinnert an das Vorspiel. Auch hier ist der Credo-Ruf zweimal eingestreut, und zwar wiederum von den Bläsern (Flöte, Klarinetten und Fagott). Von Takt 33 bis Takt 46 wird der ganze erste Teil wiederholt. Das "Et incarnatus est . . ." ist jetzt dreistimmig, die Begleitung ist dichter, die Flöte bringt zweimal über "ex Maria virgine" den Credo-Ruf (Takte 39 - 42). Das "et homo factus est" ist wieder dem Solobaß zugeordnet. Neben den Hörnern, die diesmal nicht den Credo-Ruf bringen, aber teilweise den Solobaß austerzen und colla parte mitgehen, tritt eine Sechzehntelfigur in den Streichern hinzu, die pro Takt einmal wiederkehrt. Dann wird das "et homo factus est" mit einigen Textwiederholungen aufgenommen, und zwar teilweise mit enger Beziehung zum Solo des "et homo factus est", teilweise mit selbständigen Erweiterungen. In der Begleitung erscheint im Takt 47 auf "homo" in den Hörnern der Credo-Ruf. Ein Orgelpunkt auf Es kommt ab Takt 53 (Hörner, Kontrabässe und Orgel) hinzu, der ab Takt 57 noch vom Fagott unterstützt wird. Der Credo-Ruf erscheint noch zweimal im Nachspiel, das an das Vorspiel erinnert, in der Flöte und in den Klarinetten.

Dieses "Et incarnatus est" zeigt Merkmale, die in fast allen Werken vorkommen. Einmal steht das instrumentale Vorspiel - wie wir es bereits bei der Beschreibung anderer Sätze gesehen haben - nicht isoliert da, sondern wird im weiteren Verlauf teilweise aufgenommen. Dann zeigt sich hier sehr deutlich, daß Cherubini an einer Textausdeutung gelegen ist. Cherubini will durch den instrumentalen Credo-Ruf gerade bei dieser Textstelle erinnern, daß er an die Heilsbedeutung der Inkarnation glaubt. Mit der gebotenen Vorsicht sei hier angemerkt, daß diese Technik zwar noch nicht an die Leitmotivtechnik Richard Wagners erinnert, aber doch an die Verwendung von Erinnerungsmotiven im Orchester-

satz in Opern etwa von Carl Maria von Weber. Es könnte sein, daß Cherubini dieses Gestaltungsmittel als erster, wenn nicht gar als Einziger, in der Messenkomposition angewandt hat.

Das "Crucifixus" von CV 155 ist ein selbständiger Satz von 69 Takten mit der Tempobezeichnung Andantino für Chor (SATB) in a-moll. Der Chor deklamiert über 51 Takte unisono auf e bzw. e' im Pianissimo den Text "Crucifixus . . . sepultus est" mit vielen Wortwiederholungen. Eingeleitet ist dieser chorische Orgelpunkt von einem siebentaktigen Vorspiel, das in den ersten sechs Takten von den Violinen allein in Achtelbewegung "con sordini" ausgeführt wird. Im siebten Takt treten Viola, Violoncello und Kontrabaß mit einer charakteristischen rhythmischen Figur (vergl. Notenbeispiel S. 185) hinzu. Flöte, Oboe und Fagott (alle solo) bringen beim Choreinsatz eine weitere ostinate Figur, die ebenfalls im weiteren Verlauf in den genannten Instrumenten rhythmisch beibehalten wird, größtenteils aber dreistimmig gesetzt ist. Die Klarinetten unterstützen mit ihrem unterbrochenen Halteton das Unisono des Chores.

Flauto solo.
Oboi soli.
Clarinetti 1° 2°
Violini.
Con sordini.
Alto 1°
2°
Collarco staccato.
Fagotto solo.
Violoncello con sordini.
Senza sordini.
Staccato.
PP Sempre.
Tutti.
Pianissimo.
cru - - - ci - - - fi -

Beim letzten Wort "est" steht für die Bläser die Vortragsbezeichnung "morendo". Außerdem setzen die Streicher nach und nach aus, bis schließlich im Kontrabaß nur noch der Ton "A" erklingt. An dieser Stelle drückt Cherubini den Tod Christi in doppelter Weise sinnfällig aus: durch den wörtlichen Hinweis "morendo" und durch das sukzessive Aufhören der Instrumente. Soweit ich sehe, ist eine solche Gestaltung in der Messenkomposition des 18./19. Jahrhunderts singulär.

Mit dem "Et resurrexit" beginnt in allen Messen Cherubinis ein neuer Satz, der in vier Werken (CV 174, 308, 211 und 222) bis zum Schluß reicht. In CV 145f und 202 reicht dieser Satz bis "mortuorum", in CV 155 und 196 bis "non erit finis". Bis zu dieser letztgenannten Textstelle geht in allen Werken der erste zusammenhängende Abschnitt,der einheitlich dem Chor zugeteilt ist: dreistimmiger Chor (STB) in CV 145f und 222, vierstimmiger Chor (SATB) in CV 155, 308, 196, 202 und 211, fünfstimmiger Chor (SATTB) in CV 174. Die musikalische Abschnittsbildung ist jeweils von der textlichen Gliederung her bedingt, wobei in allen Werken der erste Abschnitt mit "secundum scripturas" endet. Der nächste Abschnitt umfaßt "Et ascendit . . . Patris" und ist überwiegend imitierend gegenüber zu dem mehr akkordisch angelegten ersten Abschnitt. Nur in CV 196 reicht dieser zweite Abschnitt bis zum "cum gloria". Bis auf CV 174, in dem der 2. Abschnitt wie der erste gestaltet ist, bildet der 2. Abschnitt den zum 1. Abschnitt kontrastierenden Teil. Ohne Beziehung zu diesem 1. Abschnitt sind die entsprechenden Textstellen in CV 155, 174, 196, 202 und 211 noch in weitere vom Text her gegliederte Abschnitte aufgeteilt, die auch untereinander keine musikalischen Beziehungen aufweisen. In CV 145f sind der dritte Abschnitt "Et iterum . . . cum gloria" und der vierte Abschnitt "judicare . . . mortuos" musikalisch selbständig. Der 5. Abschnitt greift größtenteils den ersten Abschnitt auf. Eine vom Text her gleiche Gliederung wie in CV 145f liegt in CV 308 vor, nur daß hier der

2. Abschnitt "Et ascendit . . ." und der 5. Abschnitt "cujus regni . . ." musikalische Beziehungen aufweisen. In CV 222 umfaßt der 3. Abschnitt "Et iterum . . . cum gloria", der in enger Beziehung zum 1. Abschnitt steht. Der 4. Abschnitt "judicare . . . finis" ist musikalisch selbständig.

Das "Et in Spiritum Sanctum . . ." beginnt in CV 145f, 155, 174, 308 und 196 mit solistischer Besetzung und mit musikalisch neuem Material. Bemerkenswert ist sicherlich, daß in CV 202, 211 und 222 nicht nur mit der Chorbesetzung fortgefahren wird, sondern daß auch auf den Beginn des ganzen Credo (CV 202 und 211) oder auf den Beginn des "Et resurrexit" (CV 202) zurückgegriffen wird. In den Werken mit solistischer Besetzung (CV 145f, 155, 174, 308 und 196) ist der Beginn des "Et in Spiritum Sanctum . . ." überwiegend vokaleinstimmig; erst gegen Schluß wird der Abschnitt mehrstimmig. So ist z. B. in CV 145f außer der teilweise zweistimmig angelegten Textstelle "et unam sanctam catholicam" der übrige Text nur einstimmig auf die drei Solisten (STB) verteilt. In CV 155 wird der Text bis "peccatorum" im Stimmenwechsel (SATB) einstimmig vorgetragen, bei "et exspecto" wird der Abschnitt vierstimmig. Der Text bis "conglorificatur" wird in CV 174 ebenfalls mit Stimmenwechsel (STB) einstimmig vorgetragen, zweistimmig (SB) ist dann die Textstelle "qui locutus est per Prophetas". Außer in CV 155 herrscht überwiegend die syllabische Deklamation vor.

In CV 145f wird die solistische Satzweise bis "mortuorum" nur bei "confiteor . . . peccatorum" vom Tutti (STB) unterbrochen. Die Fuge über "et vitam venturi saeculi. Amen" ist für Chor. In CV 155 behandelt das Soloquartett den Text bis "Amen", dem sich eine Doppelfuge über "Amen" für Chor (SATB) anschließt. In CV 174 und 196 reicht die solistische Besetzung bis "prophetas", der restliche Text ist chorisch. In CV 174 bringen die Solisten (SATB) über das imitierende "Amen" des Chores (SATB) zuerst immer

wieder "et vitam venturi saeculi", dann schließt das Ganze in überwiegend konzertierender Setzweise zwischen Soli und Tutti über "Amen" ab. In CV 196 ist das "Amen" eine Fuge.

Hinsichtlich der musikalischen Abschnittsbildung sind CV 145f, 174, 308 ab "Et in Spiritum Sanctum . . ." bis zum Schluß hin in vom Text her bedingte unabhängige musikalische Abschnitte gegliedert:

CV 145f und 174
Et in Spiritum Sanctum . . . procedit
Qui cum Patre . . . Prophetas
Et unam sanctam . . . Ecclesiam
Confiteor . . . peccatorum
Et exspecto . . . mortuorum
Et vitam venturi saeculi. Amen.

CV 308
Et in Spiritum . . . procedit
Qui cum Patre . . . Prophetas
Et unam sanctam . . . peccatorum
Et exspecto . . . mortuorum
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Wie schon erwähnt, wird in den dem Chor zugeordneten Werken (CV 202, 211 und 222) bei "Et in Spiritum Sanctum" auf bereits im Credo-Teil vorgestelltes musikalisches Material zurückgegriffen. In CV 202 entspricht die Textstelle "Et in Spiritum Sanctum . . . resurrectionem" dem "Credo . . . nostram salutem"; das davon getrennt behandelte "mortuorum" ist selbständig und ist im Gegensatz zu dem bisher kanonischen Satz einstimmig. Der Schlußsatz "Et vitam venturi saeculi. Amen" ist wie der Beginn des Ganzen (Credo) überwiegend in kanonischer Technik angelegt, wobei auch hier die Männerstimmen das jeweils von den Frauenstimmen vorgetragene Motiv "beantworten". In CV 211 entspricht das "Et in Spiritum Sanctum . . . per Prophetas" insbesondere im Begleitmaterial dem "Credo . . . unigenitum"; das "Et unam sanctam

. . . Ecclesiam" im Allegro moderato ist überwiegend homorhythmisch, wogegen das "confiteor . . . peccatorum"(Allegro) wieder mehr imitierend ist, und zwar im Wechsel der Außenstimmen gegen die Innenstimmen. Das "Et exspecto . . . mortuorum" ist ebenfalls überwiegend homorhythmisch. Das "Et vitam venturi saeculi" ist gekennzeichnet durch taktweisen Wechsel vom Dreier- und Vierertakt, dem sich ein überwiegend homorhythmisch kurzes "Amen" anschließt. In CV 222 entspricht das "Et in Spiritum . . . per Prophetas" größtenteils dem "Et resurrexit . . . Patris", das "Et unam sanctam . . . Ecclesiam" ist überwiegend unisono und musikalisch neu. Bei "Confiteor . . . mortuorum" wird teilweise musikalisches Material des "judicare" aufgegriffen. Das "Et vitam venturi saeculi" bringt wiederum Gedanken des "Et resurrexit". Dem Schlußwort "Amen", das homorhythmisch gestaltet ist, sind hier nur 7 Takte zugeteilt. Wie bereits erwähnt, schließt das Ganze mit einem langen Credo-Ruf.

Allein in CV 196 und 155 ist eine in sich geschlossene Formbildung zu erkennen. In CV 196 ist das "Et in Spiritum Sanctum . . . per Prophetas" dreiteilig:

Et in Spiritum Sanctum . . . procedit (SAT)
Qui cum Patre . . . adoratur (ATB)
Et conglorificatur . . . per Prophetas (SATB)

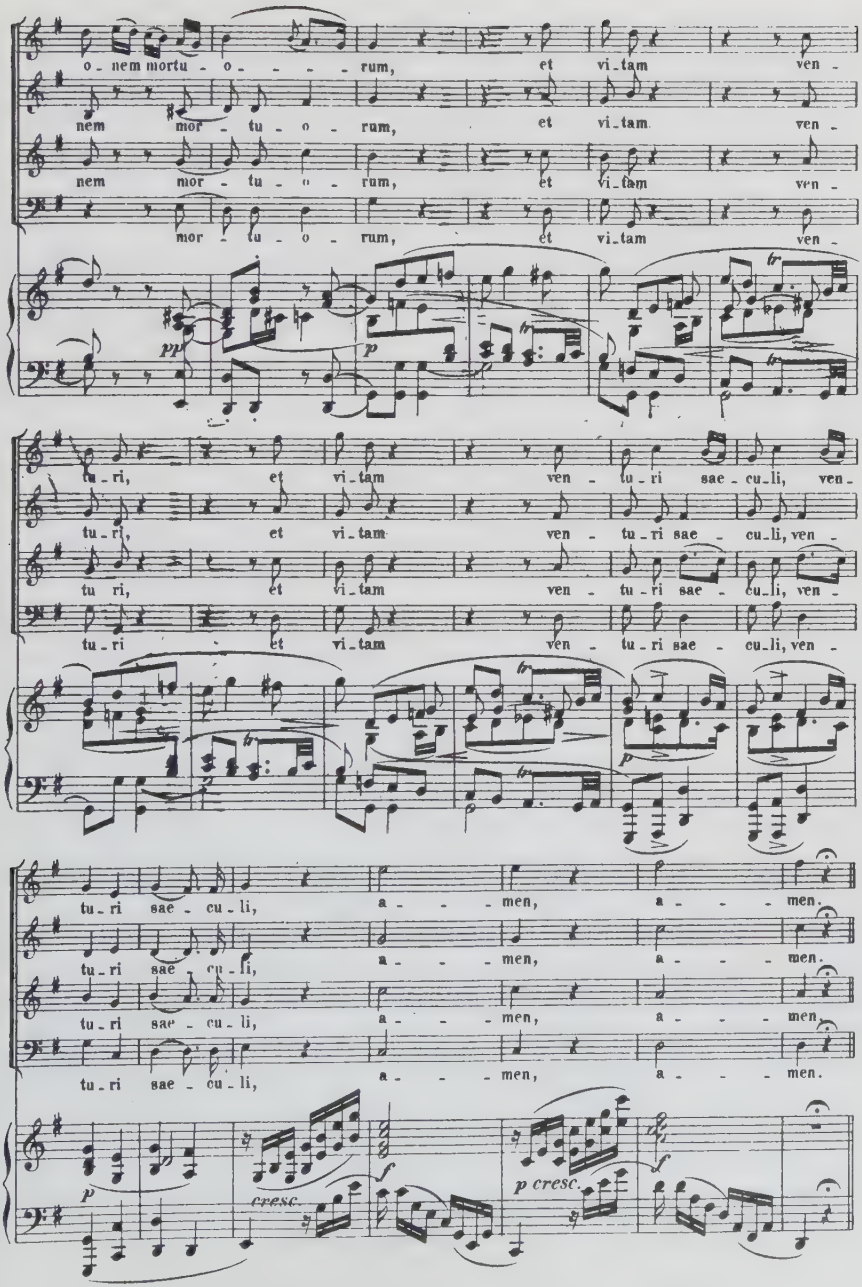
Der Abschnitt 2 weist enge Beziehung zum Abschnitt 1 auf, der dritte Abschnitt ist gegenüber den anderen Abschnitten musikalisch selbständig, so daß man von einer barförmigen Anlage sprechen kann.

Zur Verdeutlichung der Abschnittsbildung und der Kompositionsweise insbesondere im vokalen Teil soll das "Et in Spiritum Sanctum" von CV 155 ganz mitgeteilt werden:

Larghetto. ♪ = 88.
SOPRAN SOLO.
Et — in spi - ri - tum san - ctum do - minum et — vi - vi - fi -
p Violini.
pp
can - - - tem, qui ex pa - tre fi - - li - o - que pro -
ALT SOLO.
ce - - - dit, qui — cum pa - tre, pa - tre et fi - li - o
si - mul a - - do - ra - - - - tur et con - glori - fi - ca - tur,
pp
qui lo - cu - tus est, lo - cu - tus est per — pro - phe - - -

TENOR SOLO.
tas.
dolce
Et ___ u - nam san - ctam,
p
san - ctam ca - tho - licam et a - po - sto - li - cam ec - cle - - si - am.
pp
p
SOPRAN.
Con - fi - te - or,
ALT.
TENOR.
u - num ba - ptis - ma,
in remissi - - o - - nem
con - fi - te - or,
con - fi - te - or,
con - fi - te - or,
BASS SOLO.
pec - ca - to - rum,
con - fi - te -
p
p

con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, in re - mis - si -
con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, in re - mis - si -
con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, in re - mis - si -
or u - num ba - ptis - ma, in remis - si - o - - - - -
o - nem pec - ca - to - - - rum,
o - nem pec - ca - to - - - rum,
o - nem pec - ca - to - - - rum,
- - nem pec - ca - to - - - rum,
dolce
p
et ex - pe - - cto re - sur - re - cti - o - - nem, re - sur - re - cti -
et ex - pe - - cto re - sur - re - cti - o - - - -
et ex - pe - - cto re - - sur - re - - - cti - o - - - -
et ex - pe - - cto re - - sur - re - - - cti - o - - nem


o - nem mortu - o - - - - rum, et vi - tam ven -
nem mor - tu - o - rum, et vi - tam ven -
nem mor - tu - o - rum, et vi - tam ven -
mor - tu - o - rum, et vi - tam ven -
pp
p
tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -
tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -
tu ri, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -
tu - ri et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -
p
tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - - men.
tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - - men.
tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - - men.
tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - - men.
p
cresc.
f
p cresc.
f

Innerhalb der einzelnen Abschnitte beeinflußt das Prinzip der paarigen Taktordnung den musikalischen Ablauf. Dabei handelt es sich freilich nicht um eine starre Symmetrie. Das Sopransolo ist wie folgt gegliedert:

A "Et in Spiritum . .. vivificantem" 2 + 2 + 4
B "qui . . . procedit" 2 + 4

Das darauf folgende Altsolo bringt den Abschnitt A in der Dominante, Abschnitt B wird unter Beibehaltung der Substanz der ersten 4 Takte auf 8 Takte Vokalpartie und 2 Takte instrumentales Zwischenspiel erweitert. Danach bringt der Tenor eine Reprise von 8 Takten des Soprans.

d. Sanctus

Eine durch äußere Merkmale gekennzeichnete einteilige Behandlung liegt in CV 332, 196, 202, 211 und 222 vor. Zweiteilig ist das Sanctus von CV 191: ab "Dominus" ist ein gegenüber dem ersten Teil langsameres Tempo "Grave mesuré" vorgeschrieben. Ein schnelleres Tempo gegenüber dem bis dahin behandelten Text des Sanctus liegt ab "Hosanna in excelsis" in CV 145f, 155, 174 und 308 vor, das in CV 174 und 308 bis zum Schluß reicht. Die Gegensätzlichkeit gegenüber dem ersten Teil wird in CV 155 und 174 noch dadurch verstärkt, daß jetzt - ab "Hosanna in excelsis" - gegenüber dem Vierertakt ein Dreiertakt vorliegt. In CV 145f und 155 bildet das "Benedictus" einen geschlossenen Satz, dem sich das "Hosanna in excelsis" als Wiederholung des ersten "Hosanna" anschließt. In CV 191 und 202 schließt sich unmittelbar an das gesamte Sanctus das "O salutaris hostia" an.

Solistisch ist das Benedictus in CV 145f (STB), 155 (SATB) und 196 (SA). Alle anderen Teile dieser genannten Werke und aller anderen Werke sind vom Chor ausgeführt. In CV 191 ist bis auf das teilweise zweistimmige zweite "Hosanna in excelsis" nur der Chortenor einstimmig eingesetzt. Dreistimmiger Chor (STB) ist in CV 145f und 222, vierstimmiger Chor in CV 155, 332, 308, 196, 202 und 211, fünfstimmiger Chor (SATTB) in CV 174.

Das Sanctus aller Messen geht in der musikalischen Abschnittsbildung von dem in fünf Sätze aufgeteilten Text aus:

1. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
2. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
3. Hosanna in excelsis.
4. Benedictus qui venit in nomine Domine.
5. Hosanna in excelsis.

Die Sätze 1, 2, 3 und 4 sind jeweils mit musikalisch eigenständigem Material gestaltet. Wie die Textvorlage es erwarten läßt, ist der 5. Satz "Hosanna in excelsis" in der Regel in Anlehnung an den dritten Satz gestaltet. Völlige Identität liegt in CV 145f und 155 vor. In CV 174, 308, 196, 211 und 222 wird zuerst das musikalische Material des 3. Satzes aufgegriffen, dann wird mit neuem musikalischen Material erweitert. Nur CV 202 bildet einmal mehr eine Ausnahme insofern, als das zweite "Hosanna in excelsis" mit dem ersten keine Beziehung aufweist.

Die einzeln überlieferten Sanctus (CV 332 und 191) berücksichtigen in der musikalischen Abschnittsbildung nicht die obige Fünfteiligkeit. Das Sanctus von CV 332 ist zweiteilig. Der erste Abschnitt umfaßt die ersten drei Sätze. Der vierstimmige Chor (SATB) deklamiert ohne Textwiederholungen fast vollständig unisono in gebrochenen Dreiklängen, die in Sequenzen angelegt sind. Der zweite Abschnitt umfaßt "Benedictus . . . excelsis"

und ist in enger Beziehung zum ersten Abschnitt gestaltet. In CV 191 liegt eine dreiteilige musikalische Gliederung vor, wobei die einzelnen Teile keine Beziehung untereinander aufweisen:

1. Sanctus, Sanctus, Sanctus.
2. Dominus . . . gloria tua.
3. Hosanna in excelsis. Benedictus . . . in excelsis.

Im 3. Teil ist das zweite "Hosanna in excelsis" ähnlich wie das erste.

Es soll nun die musikalische Abschnittsbildung innerhalb der einzelnen Textabschnitte untersucht werden. Im ersten Teil "Sanctus . . . Deus Sabaoth" behandelt Cherubini die Akklamationen "Sanctus, Sanctus, Sanctus" musikalisch rufartig. Die Rufe sind in der Regel sequenziert angelegt. Ganz ausgeprägt ist dies in CV 145f und 155, in denen das zweite und dritte "Sanctus" um je einen Ton höher gesetzt ist. Den Rufen schließt sich im allgemeinen ein homophon gesetztes "Dominus, Deus Sabaoth" an. Der zweite Teil "Pleni sunt caeli et terra gloria tua" ist in CV 155, 174, 196 211 und 222 barförmig angelegt. In CV 155 umfaßt der erste Stollen das "Pleni sunt caeli et terra" der zweite Stollen das "gloria tua" und die Wiederholung des ganzen Textes den Abgesang. In CV 196 und 222 wird das "Pleni sunt caeli et terra" wiederholt, dem sich das selbständige "gloria tua" anschließt. Wiederum anders ist die Anlage in CV 211, in dem das "Pleni sunt caeli et terra" wiederholt wird, dem sich unter Weglassung des "et terra" der ganze Text noch einmal in musikalisch selbständiger Gestaltung anschließt. In CV 174 bildet das "Pleni sunt caeli" die ersten beiden Stollen, denen sich das "et terra gloria tua" als Abgesang anschließt. In CV 145f ist dieser Teil musikalisch zweiteilig. Im ersten wird das "Pleni sunt caeli et terra" imitierend gestaltet (der einmalige Einschub "gloria tua" ist ebenfalls in dieser Setzweise behandelt), das "gloria tua" schließt sich akklamatorisch

an, wobei das "gloria" um je einen Ton höher sequenziert dreimal erscheint. In CV 308 und 202 ist der zweite Teil musikalisch einteilig behandelt.

Das "Hosanna in excelsis" stellt sich einteilig, zweiteilig oder mehrteilig dar. Einteilig ist es in CV 196 und 202. In CV 196 sind es Rufe über "Hosanna" und "in excelsis", in CV 202 ist der Text als Fugato behandelt. Eine zweiteilige Anlage liegt in CV 174, 308, 202 und 211 vor. In CV 303, 202 und 211 stellt sich die Zweiteiligkeit derart dar, daß der Text teilweise mit Wiederholungen zweimal erscheint, wobei die beiden Teile ähnlich gestaltet sind. In CV 174 sind die beiden Teile "Hosanna in excelsis" und "Hosanna, Hosanna", deren erster unisono und deren zweiter rufartig ist, ohne Beziehung. In CV 145f ist der Text dreimal behandelt; zuerst als Fugato, dann mit Tonleitermotiven und schließlich mit Tonrepetitionen. In CV 155 wird der ganze Text als Fugato behandelt; dann folgen drei Teile, in denen der Text je ganz erscheint. Das "Hosanna" wird zweimal als Ruf zu Beginn jeden Teils gebracht, dem sich jeweils verschieden gestaltete "in excelsis" anschließen. Das Ganze endet mit zwei Rufen auf "Hosanna".

Wie schon erwähnt, bildet das Benedictus nur in CV 145 und 155 einen geschlossenen Satz. In den anderen Werken ist die Anlage in einem Fall (CV 174) zweiteilig, ansonsten dreiteilig. In CV 174 wird der Text ohne Wiederholung unisono vorgetragen. Der erste Teil umfaßt "Benedictus qui venit", dem sich als Sequenz das "in nomine Domini" anschließt. Eine barförmige Anlage liegt in CV 308, 211 und 222 vor. Die beiden ersten Teile umfassen das "Benedictus" und das "qui venit", denen der musikalisch selbständige Teil mit "in nomine Domine" folgt. In CV 202 liegt eine dreiteilige Form in der Folge

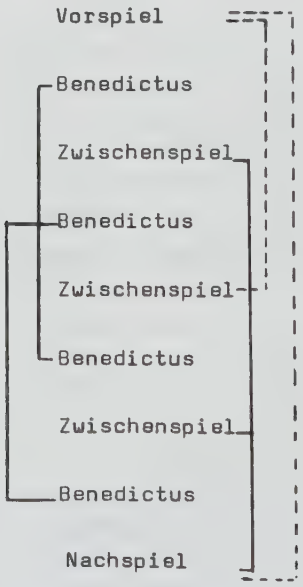
Benedictus	a
qui venit in nomine Domine	b
Benedictus	a'

vor.

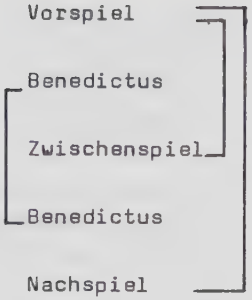
In CV 196 weisen die drei Teile

Benedictus qui venit
in nomine Domine
in nomine Domine

enge melodische Beziehungen auf. Im Benedictus von CV 145f wird der Text mit vielen Wiederholungen viermal von dem Soloterzett (STB) gebracht. Vor- und Nachspiel, die in entfernter musikalischer Beziehung stehen, rahmen den Satz ein, Zwischenspiele gliedern ihn. Wie die einzelnen Abschnitte und Vor-, Zwischen- und Nachspiel in Beziehung stehen, soll folgende Übersicht verdeutlichen:



Das Benedictus von CV 155 ist zweiteilig und wird vom Soloquartett (SATB) vorgetragen.Die beiden Teile sind ähnlich gestaltet. Wie auch in CV 145f wird der Text mit jeweils vielen Wiederholungen vorgetragen. Vor-, Zwischen- und Nachspiel rahmen bzw. gliedern auch hier den Satz. Zur Verdeutlichung der musikalischen Beziehungen folge eine Übersicht:



e. O salutaris hostia

Der Text des "O salutaris hostia" ist nicht dem Ordinarium missae zugehörig. Er entstammt dem Hmynus Nr. VIII "Verbum supernum" zur Prozession am Fronleichnamsfeste. Das "O salutaris hostia" ist die fünfte von sechs Strophen und hat folgenden Text:
O salutaris hostia,
quae caeli pandis ostium,
bella premunt hostilia:
da robur, fer auxilium.

Daß das "O salutaris hostia" in allen für die "chapelle royale" geschriebenen Messen vorkommt, ist nicht eine Eigenart Cherubinis, sondern zählte im Umkreis Cherubinis in Frankreich zum Ordinarium missae, eine Tatsache, die historisch begründet ist: "Eine 1512 durch Ludwig XII. veranlaßte Bestimmung setzte für das tägliche Hochamt in Notre-Dame in Paris das O salutaris hostia fest, das in elevatione corporis Christi zwischen Sanctus und Benedictus zu singen war" (1). Liturgisch gesehen ist das "O salutaris hostia" also ein Begrüßungshymnus des Sakraments. Neben dem "O salutaris hostia" sind nach Jungmann (2) im Mittelalter

1) Jungmann, Bd. 2, S. 269.
2) Jungmann, Bd. 2, S. 269.

auch andere Gesänge, wie z. B. "Ave verum" oder "Gaudete flores", für die Begrüßung des Sakraments angestimmt worden. Mit dieser Elevationsmusik haben wir es mit einer musikalischen Gattung zu tun, die bisher noch unerforscht ist.

Das "O salutaris hostia" vertonte Cherubini vierzehnmal, davon zehnmal als Einzelsatz. Das "O salutaris hostia" von CV 174, 308, 196, 211 und 222 ist ein geschlossener Satz. Das "O salutaris Hostia" von CV 308 entspricht dem Einzelsatz CV 178, das von CV 211 dem Einzelsatz von CV 209, und das von CV 338 ist die reicher instrumentierte Fassung von CV 189. In CV 202 schließt sich das "O salutaris hostia" unmittelbar an das Sanctus an und weist auch musikalische Beziehungen zu diesem auf. Auch im Einzelsatz CV 191 bilden "Sanctus" und "O salutaris hostia" eine Einheit.

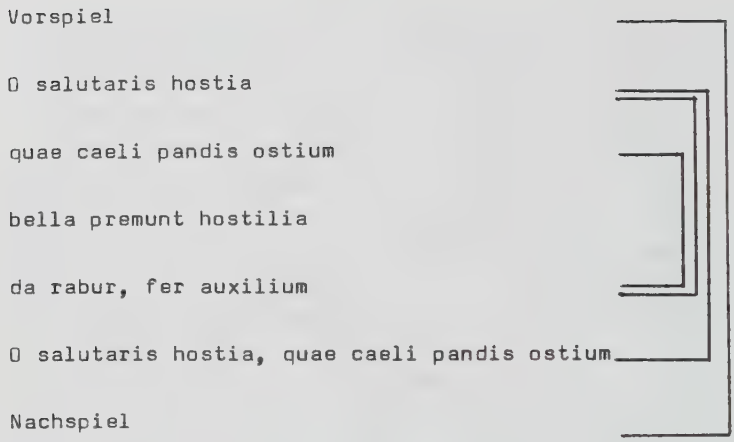
In der vokalen Besetzung herrscht in diesem Werk gegenüber allen anderen Werken, in denen die Besetzung schon recht differenziert ist, die größte Mannigfaltigkeit vor. Bis auf drei Werke (CV 202, 211 und 222) ist dieser Text den Soli zugewiesen. Im einzelnen sieht die Besetzung wie folgt aus:

Soli (SATB) und Chor (SATB)	CV 197
Soli (SATB)	CV 196
Soli (TTBB)	CV 224
Soli (SAT)	CV 178
Soli (TTB)	CV 189, 225
Soli (ST)	CV 174
Solo (A)	CV 176
Solo (T)	CV 191
Solo (B)	CV 223
Chor SATB)	CV 202, 211
Chor (STB)	CV 222

In allen Werken wird hinsichtlich der musikalischen Abschnittsbildung die vierversige Anlage des Textes berücksichtigt. In der

Regel bildet jeder Vers eine musikalische Einheit. Allerdings kommt es in keinem Falle zu einer durch die Reimbildung vorgegebenen musikalischen Anlage von a - b - a - b. Im "O salutaris hostia" kommt es gegenüber den anderen Messenteilen zu den reichhaltigsten Textwiederholungen, was die Möglichkeit der musikalischen Abschnittsbildung vergrößert und in unserem Falle auch zu mannigfaltigen Formbeziehungen führt, wie die Analyse einiger Werke zeigen soll.

In CV 196 beginnt der Alt nach einem viertaktigen Vorspiel mit "O salutaris", in dem teilweise Material des Vorspiels wiederkehrt. Die anderen Stimmen setzen imitierend in der Folge Tenor, Baß und Sopran ein und schließen homorhythmisch auf "hostia". Der nächste Abschnitt "Quae caeli pandis ostium" ist vierstimmig und weist keine Beziehungen zum ersten Abschnitt auf. Mit "Bella premunt hostilia" wird die im ersten Abschnitt angewandte Setzweise der Imitation aufgegriffen, er bildet aber einen musikalisch selbständigen Teil. Bei "da robur, fer auxilium" kommt es teilweise zur Wiederholung der ersten beiden Abschnitte. Anschließend werden die beiden ersten Verse wiederholt, in denen teilweise musikalisches Material nur des ersten Abschnittes zur Anwendung kommt. Im dreitaktigen Nachspiel tauchen Gedanken der instrumentalen Einleitung auf. Die Zusammenhänge der einzelnen Abschnitte soll folgende Übersicht noch einmal deutlich machen:



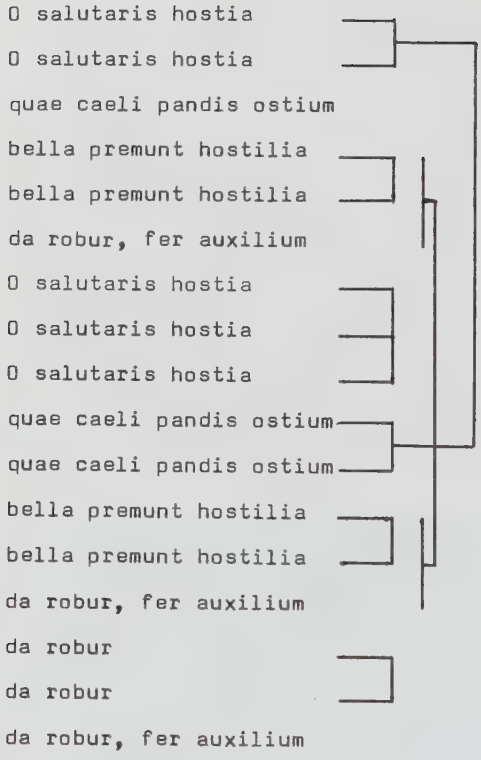
Bemerkenswert ist die Formbeziehung in CV 202, in dem sich das "O salutaris hostia" unmittelbar an das "Hosanna in excelsis" anschließt. Zuerst wird der ganze Text des "O salutaris hostia" wie das "Benedictus . . ." behandelt. Jede Verszeile wird von einer Chorstimme vorgetragen und von zwei anderen Chorstimmen beantwortet; die zweite Verszeile zusätzlich noch vierstimmig. Alle Teile weisen untereinander musikalische Beziehungen auf. Danach kommt es zur vierstimmigen Behandlung der Verszeilen 3, 4 und 1, von denen die Zeilen 3 und 4 in enger Beziehung stehen. Eigenartigerweise schließt sich dann noch einmal das zweite "Hosanna in excelsis" in erweiterter Fassung an.

In CV 197 wird das "O salutaris hostia" als "Canon double à $1'8^{vo}$" behandelt. Sopran und Alt (beide Solo) beginnen mit einem zweistimmigen Kanonmotiv, das von Tenor und Baß beantwortet wird. Auf diese Weise werden die vier Verse, die musikalisch keine Beziehung untereinander aufweisen, gestaltet, denen sich dann noch einmal die musikalisch selbständigen Verse 3 und 4 anschließen. Nach einem Zwischenspiel, das an das sechstaktige

Vorspiel erinnert, wird jetzt auf die oben besprochene Art und Weise der Text vom Tutti (SATB) gestaltet. Ein siebentaktiges Nachspiel, das an das Vorspiel erinnert, läßt auch hier eine zyklische Komponente erkennen.

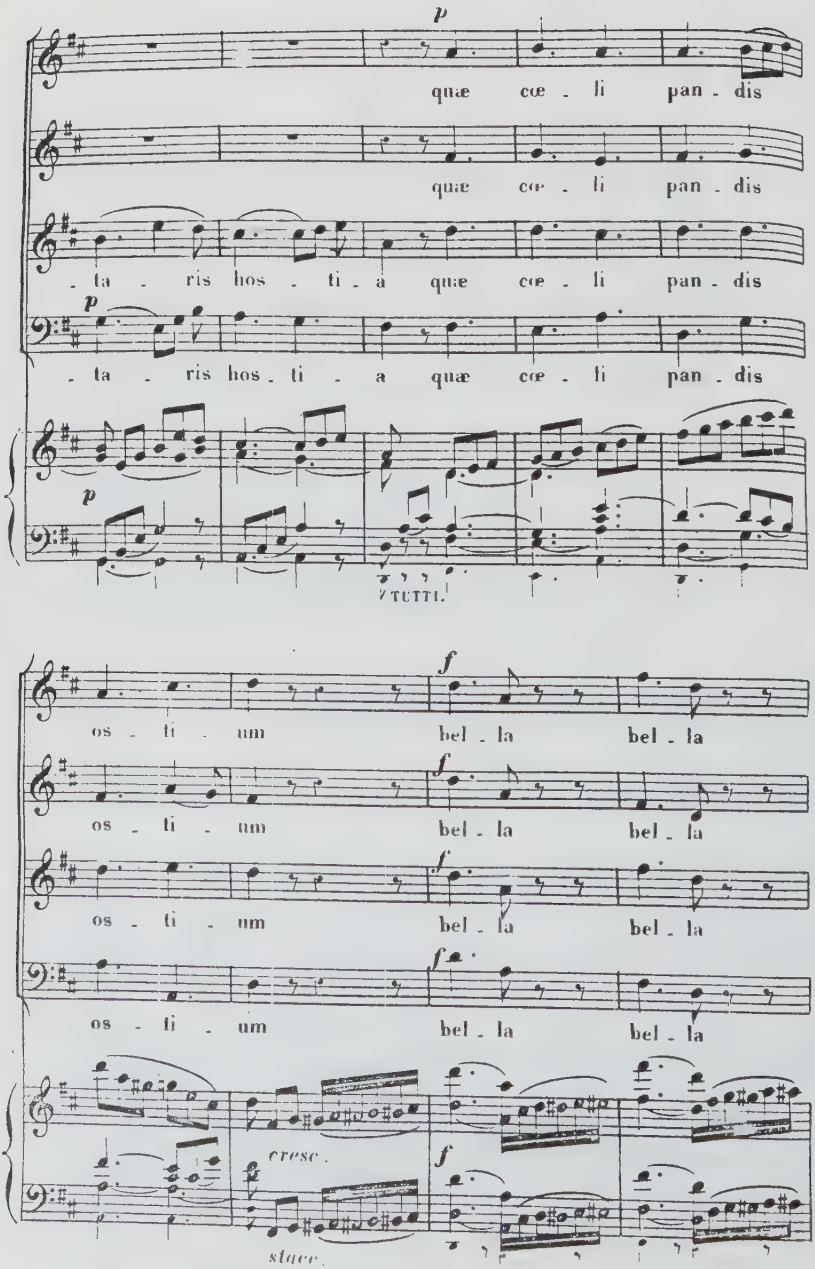
Schließlich wäre noch auf eine Formbeziehung hinzuweisen, die außer in CV 196 und 197 in allen Werken auftritt: die barförmige Anlage. Sie bildet zwar in keinem Falle die Gesamtanlage eines ganzen Werkes, aber ihr häufiges Auftreten ist formbestimmend für die Vertonung des "O salutaris hostia" und tritt in dieser Häufigkeit in den anderen Messenteilen nicht auf. In CV 223 z. B. tritt die barförmige Anlage nicht weniger als sechsmal auf. Wie dies im einzelnen gestaltet ist, soll am "O salutaris hostia" von CV 211 beschrieben werden.

Nach einem fünftaktigen Vorspiel bringen die beiden Frauenstimmen (SA) den ersten Stollen "O salutaris hostia", der dann von den Männerstimmen (TB) aufgegriffen wird. Das "quae caeli pandis ostium", vierstimmig gestaltet, bildet den Abgesang. Der zweite Bar hat als Stollen "Bella premunt hostilia", die homorhythmisch vorgetragen werden, denen als Abgesang das "da rabur, fer auxilium" folgt. Dann wird das "O salutaris hostia" mit eigenständigem musikalischem Material dreimal wiederholt, die beiden ersten Male einstimmig vom Sopran bzw. Tenor, das dritte Mal vierstimmig. Die drei Teile sind melodisch überwiegend gleich. Bei den Worten "quae caeli pandis ostium" kommt es zur Wiederholung der Stollen des ersten Bars. Der dritte Bar, der musikalisch auf den zweiten zurückgreift, hat als Stollen "Bella premunt hostilia" und als Abgesang "da rabur, fer auxilium". Den Schluß des Ganzen bildet wiederum ein selbständiger Bar, dessen Stollen den Text "da rabur", dessen Abgesang den Text "da rabur, fer auxilium" umfassen. Folgende Übersicht soll noch einmal die Formbeziehung verdeutlichen:



Zur Verdeutlichung der Kompositionsweise sei der Beginn des "O salutaris hostia" des zuletzt besprochenen Werkes (CV 211) mitgeteilt:

Modéré (♩.=50)
1er DESSUS.
2me DESSUS.
TÉNORS.
BASSES.
CHŒUR.
PIANO ou ORGUE.
Flûte
Hautb.
Clar.
Cors
Bassons
Pédale d'Orgue.
Bassons.
Quatuor
doux.
O sa-lu-ta-ris hos-ti-a
O sa-lu-ta-ris hos-ti-a
O sa-lu-
O sa-lu-
Bassons.


p
quæ cœ - li pan - dis
quæ cœ - li pan - dis
- ta - ris hos - ti - à quæ cœ - li pan - dis
p
- ta - ris hos - ti - a quæ cœ - li pan - dis
p
TUTTI.
f
os - ti - um bel - la bel - la
f
os - ti - um bel - la bel - la
f
os - ti - um bel - la bel - la
f
os - ti - um bel - la bel - la
cresc.
f
stacc.

f. Agnus Dei

Das Agnus Dei vertonte Cherubini zwölfmal, davon zweimal als Einzelsatz.

Die Besetzung der einzelnen Werke ist wie folgt:

Soli (SATB) und Chor (SATB)	CV 155, 308
Soli (SAT) und Chor (SATB)	CV 196
Soli (STB) und Chor (STB)	CV 145f
Chor (SATTB)	CV 174
Chor (SATB)	CV 190, 202, 210, 211
Chor (STB)	CV 222
Chor (TTB)	CV 337

Ähnlich wie das "Qui tollis peccata mundi . . . miserere nobis" im Gloria läßt sich auch der Text des Agnus Dei gliedern:

Anrufungen	Bittrufe
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	miserere nobis
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	miserere nobis
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	dona nobis pacem

Der vom Text her unterschiedliche Bittruf zeigt sich bei Cherubini teilweise auch in der Anlage des ganzen Satzes. In CV 145f, 155, 174, 222 und 337 ist das "dona nobis pacem" auch durch äußere Merkmale von dem vorher behandelten Text abgetrennt. In CV 145f wechselt das Tempo von Sostenuto nach Allegro, die Tonart von f-moll nach F-Dur. In CV 155 wird aus dem Andante moderato ein Allegro, und gegenüber dem ersten Teil des Agnus Dei, der stark moduliert, herrscht jetzt eindeutig D-Dur vor. Weiterhin hat Cherubini hier den dritten Bittruf noch durch Doppelstriche vom ersten Teil getrennt. Doppelstrichtrennung liegt ebenfalls in CV 174 vor, in dem weiterhin die Tonart von c-moll nach D-Dur wechselt und statt eines Dreiertaktes ein Vierertakt vorherrscht. Zum Tonartwechsel kommt es auch in CV 222

von a-moll nach A-Dur. In CV 337 schließlich ist die Trennung wieder schärfer, das Tempo wechselt von Larghetto nach Andantino und statt Sechsachteltakt liegt jetzt der Zweivierteltakt vor.

Die drei wörtlich übereinstimmenden Anrufungen lassen erwarten, daß sie musikalisch ähnlich gestaltet sind. So steht in allen Werken die zweite Anrufung in enger musikalischer Beziehung zur ersten. In einigen Werken ist die zweite Anrufung die Sequenz der ersten. Bis auf CV 145f und 155 und 222 steht auch die dritte Anrufung in enger musikalischer Beziehung zur ersten. In CV 222 fehlen von der dritten Anrufung die Worte "Agnus Dei". Wir haben auch im Kyrie beobachtet, daß Cherubini die Rufe teilweise auf je einen reduziert. Hier liegt im Weglassen der zwei Worte die wohl größte Freiheit des Komponisten gegenüber dem Text des Ordinarium missae vor.

Wie in der Regel die drei Anrufungen musikalisch ähnlich gestaltet sind, so verhält es sich hier auch mit den ersten zwei Bittrufen. Einerseits sind sie gegenüber den Anrufungen musikalisch selbständig, andererseits sind sie, wie es der Gleichlaut erwarten läßt, auch musikalisch in allen Werken ähnlich. Teilweise ist der zweite Bittruf als Sequenz gestaltet.

Die mit Soli und Chor gestalteten Werke (CV 145f, 155, 308 und 196) akzentuieren die musikalische Selbständigkeit der Anrufungen und Bittrufe durch Besetzungswechsel. In CV 155 und 196 sind die ersten beiden Anrufungen den Solisten zugewiesen, während der Chor die ersten beiden Bittrufe vorträgt. In CV 155 trägt der Chor teilweise auch noch die zweite Anrufung "qui tollis peccata mundi" vor. In CV 145f werden nur die ersten zwei Bittrufe von den Solisten gesungen. Sehr einheitlich ist die Gestaltung von CV 308. Der Chor bringt von den drei Anrufungen jeweils nur das "Agnus Dei", während die Solisten dann jeweils noch einmal den ganzen Text bringen. Dem Ganzen schließt sich dann die dritte Zeile textlich gekürzt an: "Agnus Dei, dona nobis pacem".

Zuerst bringen die Soli den ganzen Text, dann der Chor nur den dritten Bittruf. In CV 145f und 155 ist der dritte Bittruf von Soli und Tutti gestaltet.

Der dritte Bittruf "dona nobis pacem" ist auch in den nicht durch äußere Merkmale von dem vorher behandelten Text getrennten Werken eigenständig behandelt. Nur in CV 308 und 211 sind teilweise Beziehungen zu dem vorher behandelten Text vorhanden. Als Fuge mit zwei Themen ist das "dona nobis pacem" in CV 155 gestaltet. Ein Fugato liegt in CV 145f und 210 vor. Imitierende Setzweise herrscht in CV 174, 196 und 222 vor.

Auffallend ist, daß in dem musikalisch selbständigen Teil des "dona nobis pacem" in einigen Werken auf Textteile des vorher behandelten Textes zurückgegriffen wird. In CV 145f wird des öfteren das "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" eingestreut, das in musikalischer Hinsicht gegenüber den ersten Anrufungen selbständig ist. In CV 190 wird nur das "Agnus Dei" zweimal musikalisch gleich, aber von dem vorherigen unabhängig, eingesetzt. In CV 202 wird nach dem "dona nobis pacem" die erste Anrufung wiederholt, die auch musikalisch ähnlich wie die erste Anrufung ist. Diesem schließt sich ein musikalisch selbständiges "miserere nobis" an. Als Schluß des Ganzen folgt wieder die dritte Bitte als musikalisch selbständiger Teil.

Nach diesen Ausführungen sollen noch einige bemerkenswerte Formbeziehungen von CV 308 und 211 aufgezeigt werden.

Besonders das Agnus Dei von CV 308 fällt wegen seiner klaren, aber gegenüber den anderen Werken doch eigenwilligen Gestaltung auf. Der Beginn des Agnus Dei ist wie folgt:

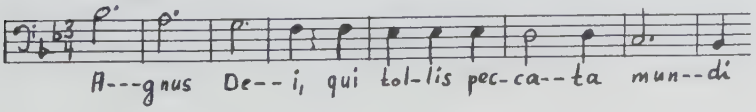
Soli
Soli
Soli

Nach dem Orchesterauftakt bringt der Chor unter Tuttibegleitung des Orchesters rufartig das "Agnus Dei". Die Soli setzen nicht mit "qui tollis . . ." fort, wie es die Textvorlage erwarten läßt, sondern sie bringen die ganze erste Zeile, und zwar unbegleitet, und nur vor dem ersten Bittruf ist eine instrumentale Floskel eingestreut. Fast musikalisch gleich werden dann auch die nächsten Zeilen derart gestaltet, so daß insgesamt folgende Beziehungen auftreten:

Chor: Agnus Dei
Soli: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis
Chor: Agnus Dei
Soli: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis
Chor: Agnus Dei
Soli: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem

Cherubini bringt dann überraschenderweise die dritte Zeile mit textlicher Kürzung: "Agnus Dei, dona nobis pacem". Dieser musikalisch selbständige Teil gliedert sich in zwei Abschnitte. Der 1. Abschnitt umfaßt "Agnus Dei, dona nobis pacem" und ist solistisch (SATB). Er unterscheidet sich von den vorhergehenden Teilen auch durch seine teilweise imitatorische Setzweise. Der 2. Abschnitt umfaßt "dona nobis pacem" und ist dem Chor (SATB) zugewiesen. Dieser Abschnitt ist bis auf einen Takt strikt homorhythmisch. Das zweitaktige Nachspiel erinnert an die rufartige Gestaltung des "Agnus Dei" vom Beginn, so daß auch hier, wie schon des öfteren bei Cherubini beobachtet, der Kreis geschlossen ist.

In CV 211 ist die erste Anrufung nach einem zweitaktigen Vorspiel durch wohl eines der einfachsten Motive gestaltet:

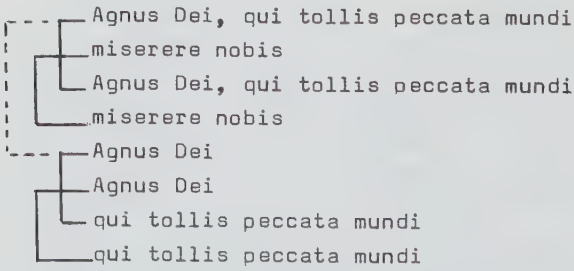


In Anlehnung an die Kompositionslehre des 17. und 18. Jahrhunderts kann man bei der Vertonung dieses Textteils von einer Katabasis sprechen.

Der erste Bittruf "misere nobis" ist gegenüber der ersten Anrufung selbständig und ist dem dreistimmigen Chor (STB) zugewiesen. Von der Setzweise her ist dieser Abschnitt strikt akkordisch.

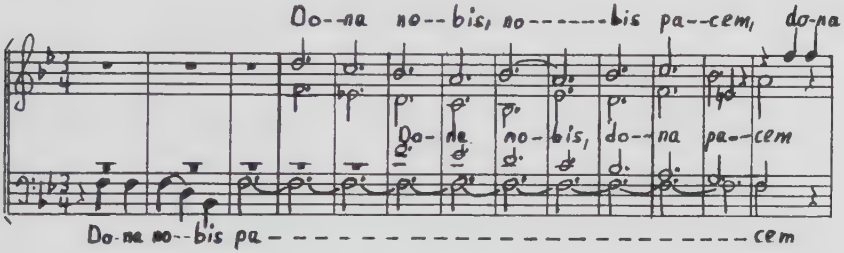
Ein zweitaktiges Zwischenspiel - wie die Einleitung - leitet über zur zweiten Anrufung, die wie die erste mit einem Tonleitermotiv im Baß gestaltet ist, jetzt allerdings g-moll statt B-Dur. Auch der zweite Bittruf "miserere nobis", der wie der erste gestaltet ist, steht in der parallelen Molltonart.

Die dritte Anrufung "Agnus Dei" bringt nur einen Teil des Tonleitermotivs. In einem musikalisch selbständigen Teil wird dann überraschenderweise nur das "Agnus Dei" gebracht. Ähnlich wird das "qui tollis peccata mundi" behandelt. Eine Übersicht möge die bisherige Gestaltung noch einmal verdeutlichen:



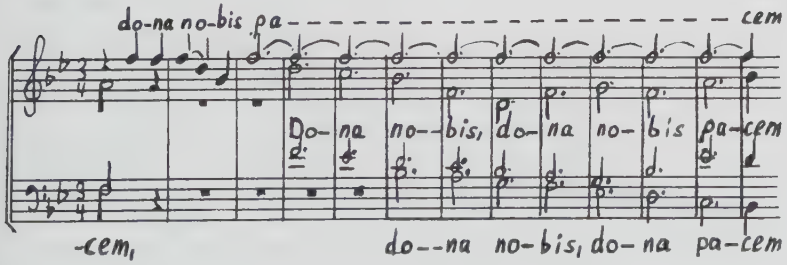
Der dritte Bittruf "dona nobis pacem" ist vierteilig angelegt, wobei in jedem Teil der Text ganz und mit teilweisen Wiederholungen gebracht wird. Die Teile 1 und 2 stehen in enger musikalischer Beziehung. Teil 3 ist in Anlehnung an die Teile 1 und 2

gestaltet, Teil 4 ist im Vokalen selbständig. Im einzelnen sieht dies wie folgt aus. Der erste Teil beginnt:



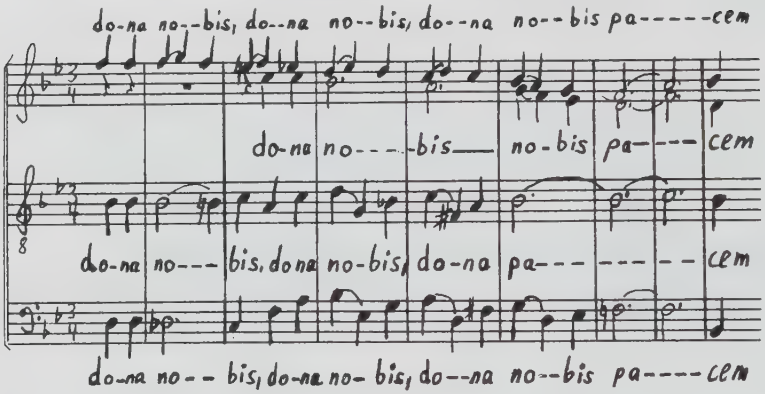
Das Beispiel zeigt, daß Sopran und Alt das Tonleitermotiv teilweise aufgreifen, daß der Tenor es ganz bringt. Somit ist eine enge Beziehung zwischen drittem Bittruf und erster Anrufung hergestellt, was die textliche Verschiedenheit nicht erwarten läßt.

Der zweite Teil ist wie folgt:



Diese Gestaltung könnte man als Variante des oben angegebenen Beispiels bezeichnen. Der Halteton des Basses wird vom Sopran übernommen, der Alt bringt wiederum teilweise das Tonleitermotiv, der Tenor bringt es ganz.

Bemerkenswert ist dann die Gestaltung im 3. Teil:



Der Sopran umspielt das Tonleitermotiv, der Alt bringt es teilweise in rhythmischer Veränderung, der Tenor zu Beginn in Gegenbewegung, und der Baß schließlich teilweise, wenn man die Töne des metrischen Akzents berücksichtigt.

Der 4. Teil ist im Vokalen selbständig. Hier erinnern aber die Achtelfiguren als Tonleiter in der Begleitung an die vorherigen Teile.

2. Die Requiems

Die beiden Requiems CV 184 und CV 239 zeigen trotz der weit auseinanderliegenden Entstehungsjahre (CV 184 = 1816; CV 239 = 1836) in ihrem inneren und äußeren Aufbau viele gemeinsame Merkmale. Folgende Teile sind in beiden Werken vertont:

1. Introitus/Kyrie
2. Graduale: Requiem aeternam
3. Sequenz: Dies irae
4. Offertorium: Domine Jesu Christe
5. Sanctus
6. Pie Jesu
7. Agnus Dei und Communio

Gegenüber der von Pius V. 1570 festgelegten Form der Missa defunctorum fehlt in beiden Werken der Tractus. Kyrie und Communio schließen in beiden Werken unmittelbar, d. h. ohne äußere Trennungsmerkmale an den Introitus bzw. das Agnus Dei an. In beiden Werken ist nach dem Sanctus ein "Pie Jesu" mit folgendem Text eingeschoben:

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem sempiternam.

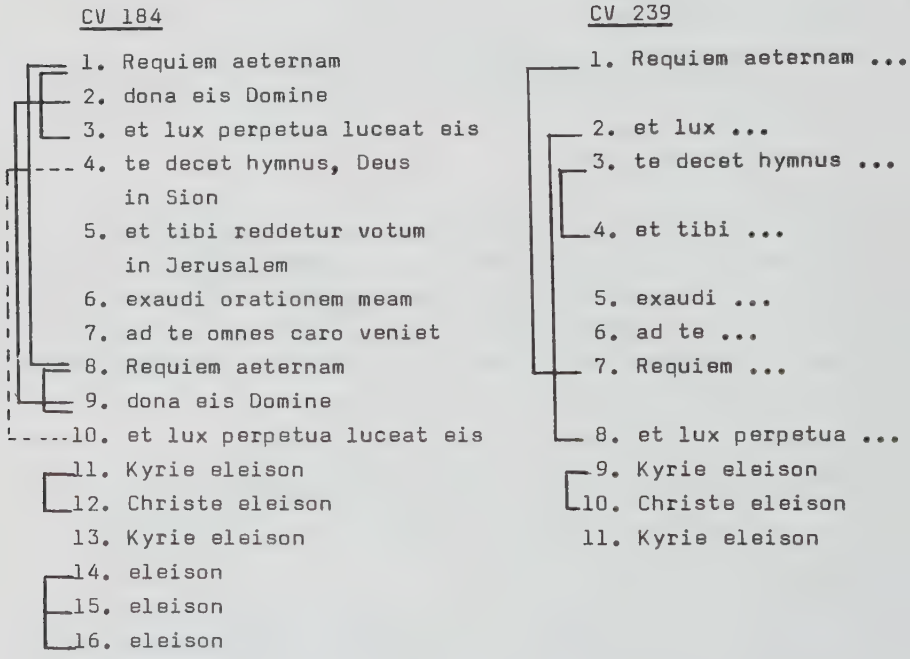
Der Text entstammt der Schlußstrophe der Sequenz "Dies irae":

Huic ergo parce, Deus, pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen!

Nur ist bei dem "Pie Jesu" noch das Wort "sempiternam" hinzugefügt. Die auf der Chorstimme (2. Tenor) des Pie Jesu von CV 239 aus D-DDR-Bds, Ms. 340, vorgefundene Überschrift "Elevation" läßt den Schluß zu, daß das "Pie Jesu" ähnlich wie das "O salutaris hostia" zur Begrüßung des Sakraments gesungen wurde.

a. Introitus/Kyrie

Die musikalische Abschnittsbildung ist in beiden Werken von der textlichen Gliederung her bestimmt. Introitus und Kyrie bilden im Vokalen jeweils eine musikalisch eigenständige Einheit, innerhalb derer noch manche Untergliederung vorzufinden ist, wie folgende Übersicht zeigt:

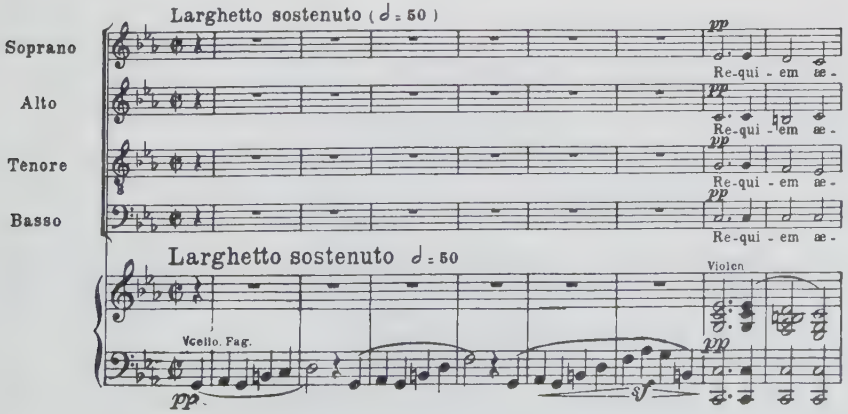


Auffallend ist in beiden Werken die bogenförmige Gestaltung des Introitus, die von der textlichen Wiederholung des Beginns her zu begründen ist. Die sich direkt folgenden musikalischen Beziehungen sind überwiegend Sequenzen, ein Gestaltungsmittel, das schon in den Messen häufig anzutreffen war, aber hier und in anderen Teilen des Requiems in auffällig häufiger Weise angewendet

ist. Bei dem Teil 12 handelt es sich um die Wiederholung des Teils 11 auf gleicher Tonstufe. Im Teil 13 wird das "Kyrie eleison" noch zweimal um je eine Terz erhöht gebracht. Teile 15 und 16 sind nach unten gerichtete Sequenzen des Teils 14. In CV 239 sind die Teile 4 und 1o Sequenzen der Teile 3 bzw. 9. Bemerkenswert ist hier sicherlich, daß das 2. Kyrie im Gegensatz zum Kyrie der meisten Messen und Messenteile keine musikalische Beziehung zum 1. Kyrie aufweist.

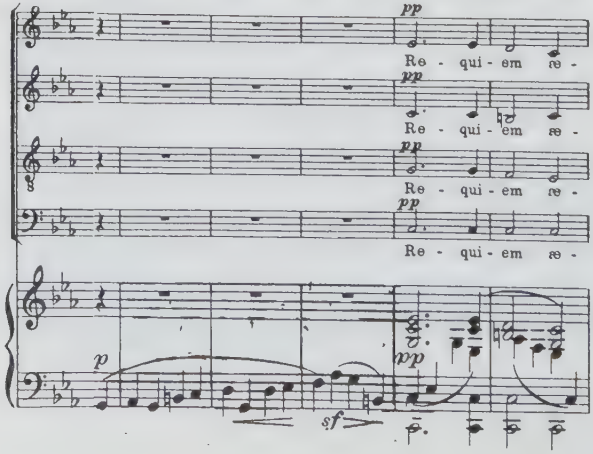
Im Vergleich der beiden Werke sind die musikalischen Beziehungen im Introitus und Kyrie von CV 184 enger und reichhaltiger. Nachdrücklich trägt dazu die instrumentale Einleitung bei, die im Verlauf des Introitus und Kyrie intensiver motivischer Arbeit unterzogen ist und den Introitus und das Kyrie über weite Strecken prägt. Wir haben bereits beobachtet, daß Cherubini auch in den bisher besprochenen Werken die instrumentale Einleitung wiederkehren läßt, aber in keinem anderen Werk seiner Messenkompositionen hat Cherubini derart differenziert gearbeitet. Aus diesem Grunde sollen einige bemerkenswerte Passagen aus Introitus und Kyrie von CV 184 näher beschrieben werden.

Der Introitus-Kyrie-Satz von CV 184 beginnt wie folgt:



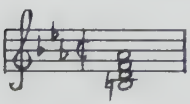
Bezeichnen wir den ersten zusammenhängenden zweitaktigen Melodieabschnitt als Motiv, so kann die Wiederaufnahme des Motivs mit verändertem Schluß Variante genannt werden, die zweite Aufnahme schließlich erweiterte Variante. In den Deklamationspausen erscheint das Motiv als freie Umkehrung, leitet also die Sequenz des ersten vokalen Melodieabschnittes ein. Mit einer freien Umkehrung schließt auch der 3. Teil "et lux perpetua luceat eis".

Vor Teil 8 "Requiem aeternam . . ." ist die Gestaltung wie folgt:



Das Motiv erscheint bis auf die rhythmische Verkürzung des Schlußtons, wird dann aber sogleich fortgeführt. Das Ganze wirkt gegenüber der Einleitung komprimiert. Zu den Worten "Requiem aeternam dona eis, Domine" erscheint es in mancherlei Varianten.

Im weiteren Verlauf bringt Cherubini das Motiv in einer freien Umkehrung zu den Worten "et lux perpetua", in der Originalgestalt vor Teil 11 "Kyrie eleison", mit einem anderen Schlußton vor Teil 12 "Christe eleison" und vor Teil 13 "Kyrie eleison". In der Originalgestalt mit Erweiterung erscheint das Motiv vor den Teilen 14 "eleison" und 15 "eleison". Fast wie die erweiterte Variante aus der Einleitung bringt Cherubini das Motiv vor dem Teil 16 "eleison". Den Akkord im vorletzten Takt



kann man mit gebotener Vorsicht als eine Zusammenfassung des Motivs bezeichnen, womit auch hier der Kreis geschlossen wäre.

Durch diese Gestaltung hat Cherubini vom Klanglichen her eine gewisse Grundstimmung geschaffen, die das Ganze bestimmen soll.

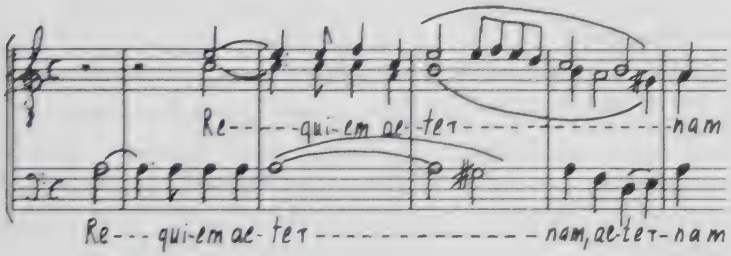
b. Graduale

Den relativ kurzen Text des Graduale gliedert Cherubini in beiden Werken in teilweise gleiche Einzelteile. Eine Übersicht möge textliche Gliederung und musikalische Zusammenhänge verdeutlichen:

CV 184	CV 239
Requiem aeternam	Requiem aeternam
dona eis, Domine	dona eis, Domine
et lux perpetua	et lux perpetua luceat
luceat eis	et lux perpetua leceat eis
in memoria aeterna	in memoria aeterna
erit justus	in memoria aeterna
ab auditione	erit justus
mala non timebit	erit justus
mala non timebit	ab auditione mala non timebit
	non timebit
	ab auditione mala non timebit

In CV 239 kommt es zu häufigeren Textwiederholungen als in CV 184, was sich auch auf die Gesamtlänge des Werkes auswirkt. Wie die Übersicht weiterhin zeigt, ist Cherubini daran gelegen, in beiden Werken mit paarig gekoppelten Abschnitten zu arbeiten, die teilweise als Wiederholung oder als Sequenz gestaltet sind. Den Abschluß in CV 184 bildet eine barförmige Anlage, die auch schon in den Messen und Messenteilen beobachtet wurde.

Außer den Paarbildungen weisen beide Werke noch weitere gemeinsame Merkmale auf. In der jeweils dreitaktigen instrumentalen Einleitung wird der Beginn des Chorsatzes vorweggenommen. Hinsichtlich des Chorsatzes wird in beiden Werken imitatorisch gearbeitet. In CV 184 imitieren zu Beginn Alt und Baß im Abstand eines Taktes Sopran und Tenor im Einklang. In CV 239 imitieren 1. und 2. Tenor den Baß, eine Setzweise, die bis einschließlich "luceat eis" fortgeführt ist. Der vokale Beginn von CV 239 soll zur Verdeutlichung der Setzweise mitgeteilt werden:



Das Beispiel zeigt darüber hinaus exemplarisch, wie Cherubini auf weiten Strecken im dreistimmigen Satz imitatorisch gestaltet: zwei Stimmen imitieren gleichzeitig den ersten Melodieabschnitt. Das Ganze schließt homorhythmisch ab, und es schließt sich ein neuer Imitationsabschnitt an.

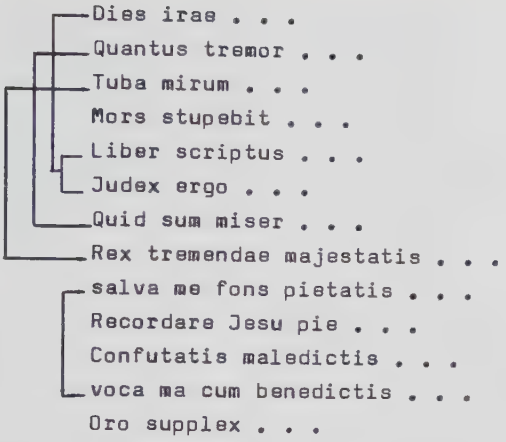
c. Dies irae

Das "Dies irae" beider Werke geht in der musikalischen Abschnittsbildung in der Regel von der Textvorlage der Sequenz aus, die aus 19 Strophen besteht. Bis auf wenige Ausnahmen bilden bei Cherubini die einzelnen Strophen eine musikalische Einheit. Von der äußeren Anlage her ist das "Dies irae" beider Werke wie folgt gegliedert:

CV 184	CV 239
1. Dies irae, Allegro maestoso	1. Dies irae, Vivo
- Dies irae	2. Rex tremendae, Maestoso
- Recordare Jesu pie . . .	3. Recordare Jesu pie, Andantino
- Confutatis maledictis ...	4. Confutatis maledictis, Presto
- voca me cum benedictis ...	5. Voca me, Lento
- Oro supplex . . .	6. Oro supplex, Andantino
2. Lacrimosa, Largo	7. Lacrimosa, Grave, ma non troppo lento

Die Übersicht zeigt, daß bis auf das "Rex tremendae . . ." in CV 239 die Einteilung die gleiche ist. Darüber hinaus sind innerhalb der genannten Teile musikalisch eigenständige Abschnitte zu erkennen, die teilweise noch in enger musikalischer Beziehung stehen, wie jetzt im einzelnen ausgeführt werden soll.

Die textliche und musikalische Gliederung sieht im 1. Teil von CV 184 wie folgt aus:



Die Übersicht zeigt auch hier wie schon teilweise in den Messen und Messenteilen und im Introitus dieses Requiems eine Vorliebe für die bogenförmige Anlage. Die Beziehung der einzelnen Abschnitte ist mehr oder weniger eng. So ist das "Liber scriptus . . . continetur" die um eine Terz höhere Transposition von "Dies iras . . . in favilla", dagegen sind "Tuba mirum spargens sonum" und "Rex tremendae majestatis" völlig identisch. Bis auf den letzten Akkord identisch sind auch "salva me fons pietatis" und "voca me cum benedictis". Innerhalb der einzelnen Strophen wird, wie schon im Introitus und Graduale, häufig mit Sequenzen gearbeitet, die die Strophen noch weiter gliedern.

Vergleicht man bis hierher die Vertonung der Sequenz mit der liturgischen Vorlage, so kommt man nicht umhin, auf einige bemerkenswerte Beziehungen hinzuweisen. In der liturgischen Vorlage sind die Strophen 1 - 16 musikalisch zu Strophenpaaren zusammengefaßt, d. h. je zwei Strophen haben dieselbe Melodie (Sequenztypus). In unserem Falle trifft das auf die Strophen 5 "Liber scriptus . . ." und 6 "Judex ergo . . ." zu, nur daß die Strophe 6 um eine Sekunde höher steht. Die oben erwähnte bogenförmige Anlage ist auch in der liturgischen Vorlage anzu-

treffen, in der z. B. die Melodieformeln der Strophen 7 "Quid sum miser . . ." und 1 "Dies irae . . ." identisch sind.

Neben der Gesamtübersicht vom 1. Teil sei auf einige bemerkenswerte Formbeziehungen der selbständig gestalteten Teile "Recordare Jesu pie . . ." und "Confutatis maledictis . . ." hingewiesen.

Die Gliederung des 2. Abschnittes "Recordare Jesu pie . . .", der 7 Strophen umfaßt, ist wie folgt:

1. Recordare Jesu pie . . . SA
2. Quaerens me sedisti lassus ... T
3. Juste judex ultionis . . . SA
4. Ingemisco tanquam reus . . . B
5. Qui Mariam absolvisti . . . SA
6. Preces meae non sunt dignae .. TB
7. Inter oves locum praesta . . . SATB

Die ersten vier Strophen sind melodisch bewegt gestaltet. Fast identisch, nur auf anderen Tonstufen, sind die Strophen 1, 2 und 4. Die dritte Strophe ist aus dem musikalischen Material der ersten Strophe abgeleitet, aber dennoch die eigenständigste. So beginnt der Anfang mit der Gegenbewegung der ersten Strophe. In den Strophen 5, 6 und 7 wird in jeder Strophe überwiegend auf jeweils einem anderen Ton deklamiert. Auffallend ist der Besetzungswechsel von Strophe zu Strophe.

Der 3. Abschnitt "Confutatis maledictis . . ." ist innerhalb der Sequenz der erste Teil, in dem nicht durch unmittelbare Textwiederholung gearbeitet wird. Cherubini gliedert und wiederholt den Text wie folgt:

Confutatis maledictis, confutatis maledictis
flammis acribus addictis, flammis acribus addictis
confutatis maledictis, confutatis maledictis, maledictis

Die Abschnitte 1 und 3 lassen eine ähnliche Gestaltung erwarten, was dann teilweise auch erfolgt. Im ersten Abschnitt imitieren Sopran, Alt und Tenor einen Melodieabschnitt des Basses. Im dritten Abschnitt imitieren zuerst die Oberstimmen (SA) die Unterstimmen (TB), dann die Unterstimmen die Oberstimmen. Der zweite Abschnitt "flammis acribus addictis" ist durch seine tonmalerische Gestaltung von den Außenteilen vom Ausdruck her abgehoben.

Das "Lacrimosa" bildet den musikalisch selbständig gestalteten Schlußteil. Über nachschlagenden Arpeggio-Figuren wird der ganze Text bis zum Schluß vorgetragen. Hier bilden, wie auch schon bei "salva me, fons pietatis" und "voca me cum benedictis", nicht mehr die Strophen den Ausgangspunkt für die musikalische Gliederung. Der erste Abschnitt umfaßt die Strophe 18 "Lacrimosa dies illa . . ." und den Beginn der nächsten Strophe mit "Huic ergo parce, Deus". Der vorgenannte Abschnitt ist durch die dynamische Bezeichnung des fp zusammengehalten. Zu Beginn ist jeder Choreinsatz mit einem fp versehen, gegen Schluß ist sogar jeder Akkord derart akzentuiert:

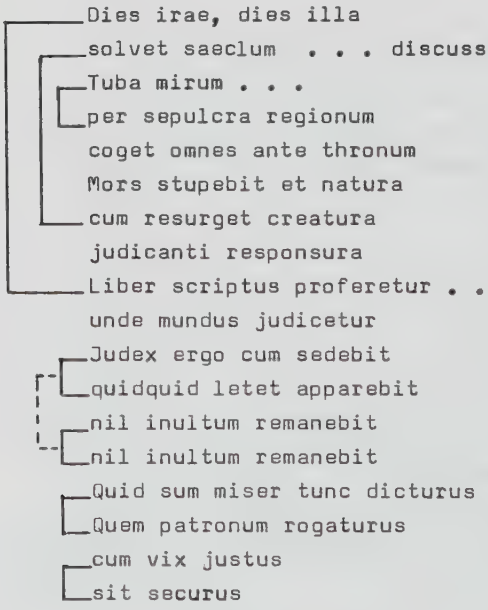
```
fp          fp
Lacrimosa dies illa
fp   fp   fp   fp  fp    fp   fp
Hu-  ic   er-  go  par-  ce   De-  us
```

Bei "Pie Jesu Domine . . . requiem" ist bis auf eine Stelle bei dem Wort "dona" Pianissimo gefordert. Gegenüber den vorher vorherrschenden Halben wird jetzt überwiegend in Viertelnoten deklamiert. Der Text ist bis "requiem" wie folgt musikalisch gegliedert:

```
┌─Pie Jesu, Domine
└─dona eis requiem
  dona, dona eis requiem
```

Die ersten beiden Abschnitte sind musikalisch völlig identisch. Den Abschluß bilden drei durch Deklamationspausen getrennte "Amen", von denen das letzte unisono gebracht wird. Das zweitaktige Nachspiel endet im gleichnamigen Dur (C-Dur).

Wie erwähnt, ist das Dies irae von CV 239 von der äußeren Anlage her vielgestaltiger. Aber auch hier, wie im Dies irae von CV 184 ist der 1. Teil "Dies irae . . . cum vix justus sit securus?" teilweise bogenförmig angelegt. Darüber hinaus kommt es ab "Judex ergo . . ." zu Paarbildungen, wie wir sie schon des öfteren beobachtet haben:



Im Vergleich zum Dies irae von CV 184 ist die Abschnittsbildung hier vielgliedriger; die einzelnen Strophen sind teilweise drei- und viergliedrig. Eine Gestaltung, die sicherlich von der Reimbildung her zu begründen ist, wie z. B. bei

Mors stupebit et natura
cum resurget creatura
judicanti responsura

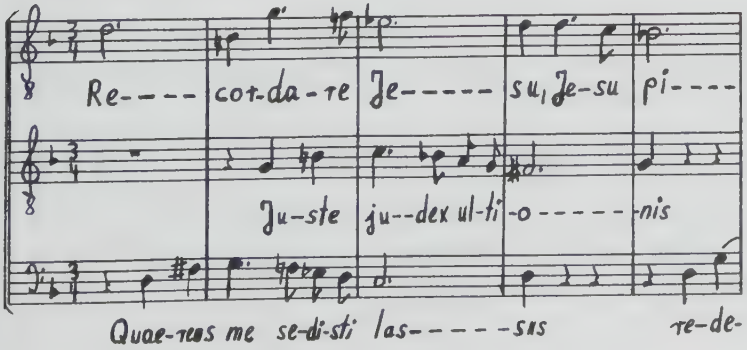
Um die Viergliedrigkeit zu erreichen, wird z. B. in der Strophe "Judex ergo . . ." das letzte Glied "nil inultum remanebit" wiederholt.

Der 2. Teil, das "Rex tremendae . . .", ist entsprechend der Reimbildung in drei Abschnitte gegliedert:

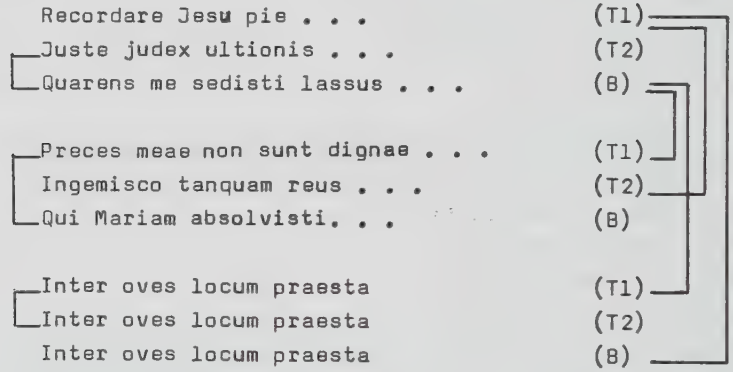
Rex tremendae majestatis
qui salvandos salvas gratis
salva me, fons pietatis

die jedoch untereinander keine musikalischen Beziehungen aufweisen. Auffallend sind die Textwiederholungen im 3. Abschnitt: salva me, salva me, salva me, fons pietatis, fons pietatis, mit denen Cherubini ohne Zweifel die Bitte um Rettung nachdrücklich intensivieren will.

Eine ganz eigenartige Gestaltung liegt für die 7 Strophen von "Recordare Jesu pie . . . (bis) statuens in parte dextra" vor. Die ersten 6 Strophen sind nicht nacheinander behandelt, sondern je drei werden gleichzeitig von den Chorstimmen vorgetragen, eine Polytextur, wie sie sonst in keiner Messenkomposition Cherubinis vorkommt. Zur Verdeutlichung sei der Beginn dieses Abschnittes mitgeteilt:

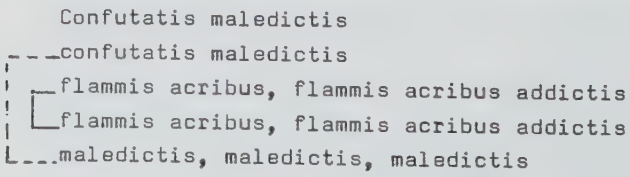


Eine Übersicht soll Aufteilung des ganzen Abschnittes auf die einzelnen Stimmen, Gliederung und musikalische Beziehung deutlich machen:



Die Reihenfolge der Strophen berücksichtigt die jeweilige Einsatzfolge. Die musikalischen Beziehungen sind im einzelnen wie folgt: Das "Juste judex ultionis . . ." (vergl. Notenbeispiel S. 227) ist die Imitation des "Quarens me sedisti lassus . . .", das "Preces meae non sunt dignae . . ." im 2. Abschnitt ist die Imitation des "Qui Mariam absolvisti . . .". Im 3. Abschnitt ist das zweite "Inter oves locum praesta . . ." die Imitation des ersten. Auf der rechten Seite der obigen Übersicht sind die Beziehungen der Abschnitte untereinander festgehalten, wobei die musikalische Beziehung immer sehr eng ist.

Der 3. Teil. das "Confutatis maledictis . . ." gehört innerhalb der Vertonung der Sequenz zu den wenigen Stellen, in denen es zu Textwiederholungen kommt:



Dieser ganze Teil wird eingeleitet durch Anlauffiguren, die an das dreitaktige Vorspiel erinnern. Das erste "Confutatis maledictis" wird im Unisono vorgetragen, das zweite erinnert in der Gestaltung an das "solvet saeclum" des Beginns. Hier imitieren Tenor 1 und 2 den Baß. Der vierte Abschnitt ist die Sequenz des dritten. Im letzten Abschnitt wird das "maledictis" dreimal auf dieselbe Weise unisono vorgetragen und ist teilweise in Anlehnung an das zweite "confutatis maledictis" gestaltet.

Der 5. Teil "Voca me cum benedictis" ist zweiteilig:

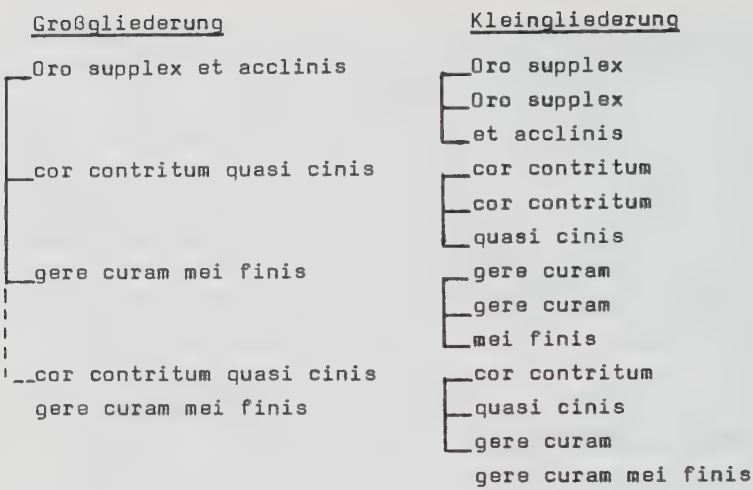
Voca me cum benedictis
cum benedictis

Gliederndes Element der zwei musikalisch eigenständigen Abschnitte ist ein A-Dur-Akkord nach dem ersten Abschnitt.

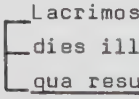
Die Dreiteiligkeit der Strophe "Oro supplex . . ." läßt auch eine ähnliche musikalische Gestaltung erwarten. Aber wie vorher schon an anderen Stellen beobachtet, kommt es hier zu einer viergliedrigen Anlage:

Oro supplex et acclinis
cor contritum quasi cinis
gere curam mei finis
cor contritum quasi cinis gere curam mei finis

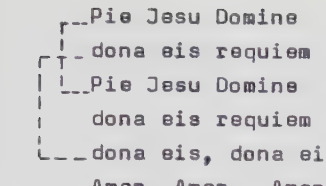
Wie die Übersicht zeigt, bestehen zwischen den ersten drei Abschnitten enge musikalische Beziehungen, während der 4. Abschnitt nur zu Beginn an die ersten drei erinnert. Bemerkenswert ist sicherlich, daß die ersten drei Abschnitte in sich nochmals in drei Unterabschnitte gegliedert sind. Die beiden letzten Melodieabschnitte sind jeweils als freie Sequenzen des ersten Melodieabschnittes zu sehen:



Der 7. Teil der Sequenz umfaßt die beiden letzten Strophen. Der 1. Abschnitt besteht aus der Strophe "Lacrimosa dies illa ..." und dem ersten Teil "Huic ergo parce, Deus" der letzten Strophe. Im "Lacrimosa" zeigt sich wiederum die Vorliebe Cherubinis für Sequenzen:



Das "dies illa" und das "qua resurget" sind Sequenzen des "Lacrimosa". Die Textstelle "judicandus . . . parce, Deus" ist musikalisch eigenständig und fällt zu Beginn durch die aufsteigende Chromatik im Ambitus einer Quint auf. Nach einem viertaktigen Zwischenspiel wird der Schlußtext ab "Pie Jesu . . ." - jetzt D-Dur statt d-moll - in mehrere Abschnitte gegliedert:



Wie in CV 184 bilden auch hier drei "Amen" den Abschluß, wobei die beiden ersten rufartig auf je zwei Viertelnoten gestaltet sind. Das letzte "Amen" ist über neun Zählzeiten gedehnt. Das Nachspiel umfaßt 8 Takte und schließt auf d-moll.

d. Offertorium

Das Offertorium ist in beiden Werken in vier Teile gegliedert, die die gleichen Textteile umfassen:

	CV 184	CV 239
1. Domine Jesu Christe	Andante	Andante con moto
2. Quam olim Abrahae	Poco Allegro	Allegro moderato
3. Hostias et preces	Larghetto	Larghetto
4. Quam olim Abrahae	Poco Allegro	Allegro vivo

Eine weitere Übereinstimmung besteht in den sehr ähnlichen Tempoangaben, weiterhin darin, daß das "Hostias et preces ..." gegenüber den im Vierertakt stehenden anderen Teil in beiden Werken im Dreiertakt steht. Das "Quam olim Abrahae . . ." von CV 184 ist eine Fuge, die als vierter Teil musikalisch völlig identisch wiederholt wird. In CV 239 werden vom Fugato des 4. Teils nur einige Gedanken im 2. Teil gebracht.

Der 1. Teil "Domine Jesu Christe . . ." ist in CV 184 in acht, in CV 239 in fünf Abschnitte gegliedert, die jeweils musikalisch selbständig sind:

CV 184	CV 239
Domine Jesu Christe . . .	Domine Jesu Christe . . .
Libera animas . . .	Libera animas . . .
de poenis inferni . . .	Libera eas . . .
et de profundo lacu	ne absorbeat . . .
Libera eas . . .	sed signifer . . .
ne absorbeat . . .	
ne cadant . . .	
sed signifer . . .	

Bemerkenswert ist zu registrieren, daß im letzten Teil "sed signifer . . ." und nur dort, in beiden Werken die unterste Chorstimme pausiert. Es ist die Frage, ob dies Zufall ist, oder ob hinter dieser Gestaltung eine Beziehung zum Text aufscheint.

Der 3. Teil "Hostias et preces . . ." ist in beiden Werken in sechs Abschnitte gegliedert, die aber in CV 184 durch Textwiederholungen, in CV 239 durch weitergehende Textgliederung hervorgerufen werden:

CV 184	CV 239
Hostias et preces . . .	Hostias et preces . . .
laudis offerimus . . .	laudis offerimus . . .
fac eas . . .	tu suscipe . . .
Hostias et preces . . .	quarum hodie . . .
laudis offerimus . . .	fac eas . . .
fac eas . . .	de morte . . .

Die Übersicht zeigt die engen musikalischen Beziehungen in CV 184; so sind die beiden "Hostias et preces . . ." musikalisch völlig identisch gestaltet. Die musikalisch im Vokalen jeweils selbständigen Abschnitte in CV 239 sind zusammengehalten von umspielenden Violinfiguren, die an das Crucifixus in CV 155 erinnern.

e. Sanctus

Vorweg sei festgestellt, daß die Gestaltung des Sanctus in den Totenmessen mit der in den Messen und Messenteilen weitgehend übereinstimmt.

In beiden Werken sind die ersten vier Sprachsätze mit je eigenständigem musikalischem Material gestaltet. Im 2. "Hosanna in excelsis" wird auch hier das musikalische Material des 1. "Hosanna in excelsis" aufgegriffen. In beiden Werken kommt es dann zu kurzen Erweiterungen.

Der erste Textabschnitt "Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth" bildet in beiden Werken den ersten zusammenhängenden musikalischen Abschnitt. In CV 239 allerdings taucht nach den beiden ersten rufartigen "Sanctus" ritornellartig musikalisches Material des Vorspiels auf, wodurch das Ganze mehr gegliedert ist als in CV 184, in dem die drei Akklamationen in ununterbrochener Folge imitatorisch gestaltet sind.

Der zweite Textabschnitt ist in CV 184 zweiteilig in "Pleni sunt caeli et terra" und "gloria tua" gegliedert, die musikalisch völlig identisch sind, wozu im ersten Teil, um die gleiche Silbenzahl zu erreichen, das "gloria" wiederholt wird. In CV 239 liegt eine dreiteilige Anlage vor:

Pleni sunt
Pleni sunt
caeli et terra gloria tua

Das zweite "Pleni sunt" ist die Sequenz des ersten, während das "caeli et terra . . ." nur zu Beginn die Sequenz der ersten beiden Teile ist, die dann eigenständig zu Ende geführt ist.

Das "Hosanna in excelsis" ist in CV 184 wie folgt gegliedert:

Hosanna
Hosanna
in excelsis.

Cherubini hat die Akklamationen "Hosanna" musikalisch adäquat als Rufe gestaltet. Das zweite "Hosanna" ist die Sequenz des ersten.

In CV 239 liegt im dritten Textabschnitt "Hosanna in excelsis" Zweiteiligkeit vor: die Wiederholung des ganzen Textes mit fast gleichem musikalischem Material bildet den zweiten Teil.

Das "Benedictus qui venit in nomine Domine" ist in beiden Werken barförmig angelegt:

Benedictus
qui venit
in nomine Domini

f. Pie Jesu

Im "Pie Jesu . . ." beider Werke kommt es im Vergleich zu den anderen Sätzen der Totenmessen zu den häufigsten Textwiederholungen, die dann auch in beiden Werken die musikalischen Zusammenhänge bestimmen. Das "Pie Jesu . . ." in CV 184 hat folgenden Aufbau:

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem +
Pie Jesu, Domine, dona eis requiem +
Pie Jesu, Domine, dona eis requiem
dona eis
requiem
sempiternam
Pie Jesu, Domine, dona eis requiem sempiternam
requiem +
sempiternam +

Das erste "Pie Jesu . . . requiem" ist dem Sopran zugewiesen, das zeite in wörtlicher Wiederholung in der Unteroktav dem Tenor, dann folgt der vierstimmige Chor in As-Dur. Die nächsten drei Teile sind ähnlich gestaltet. Mit "Pie Jesu . . ." wird vierstimmig der Beginn wiederholt und selbständig erweitert. Die Begleitstimmen sind aber wesentlich anders gestaltet als im dritten Teil; besonders der Baß fällt durch seinen Orgelpunkt über "sempiternam" auf. Das jeweils unisono gestaltete "Requiem" und "sempiternam" bilden den Abschluß. Wie auch schon im Introitus und Kyrie bildet hier ein instrumentaler Gedanke die Zusammenfassung des Ganzen. In der Übersicht ist er durch ein + gekennzeichnet. Er tritt zum ersten Male nach dem ersten "Pie Jesu . . ." auf. Nach dem zweiten "Pie Jesu . . ." ist er leicht verändert, nach dem "sempiternam" auf zwei Takte verkürzt, ebenso nach dem "requiem". Im zehntaktigen Nachspiel tritt dieser Gedanke um einen Takt verkürzt auf.

In CV 239 ist das "Pie Jesu . . ." in der textlichen Reihenfolge und textlichen Wiederholung anders gestaltet als in CV 184:

1. Pie Jesu, Domine, dona eis requiem
2. Pie Jesu, Domine, dona eis requiem
3. Pie Jesu, Domine, dona eis requiem
4. sempiternam
5. requiem
6. sempiternam, Pie Jesu, Domine, dona eis requiem
7. sempiternam

Auffallend ist die textliche Aufteilung im Verhältnis zur musikalischen Gliederung in den Teilen 4 und 5, sowie zu Beginn des 6. Teils. Musikalisch stehen die ersten drei Teile, wie auch in CV 184, in enger Beziehung, nur der 2. Teil zeigt gegenüber den anderen Teilen größere Eigenständigkeit. Der Teil 5 ist die nach oben gerichtete Sequenz des Teils 4. Der Beginn des 6. Teils erinnert an den Beginn des 1. Teils, wird dann aber völlig eigenständig weitergeführt. Der Beginn des Choreinsatzes entstammt der zweitaktigen instrumentalen Einleitung, die nach dem 1. Teil wörtlich, nach dem zweiten Teil im gleichnamigen Dur wiederholt wird. Bis zum Schluß ist dieser instrumentale Gedanke das Einzige, was das Orchester zu dem a-cappella-Satz beizutragen hat. Im achttaktigen Nachspiel tritt dieser Gedanke sowohl verkürzt als auch erweitert jeweils im gleichnamigen Dur (G-Dur) auf.

g. Agnus Dei

In beiden Werken ist das Agnus Dei in drei Teile gegliedert:

1. Agnus Dei . . . requiem sempiternam
2. Lux aeterna . . . quia pius es
3. Requiem aeternam . . . luceat eis

Der erste Teil ist in beiden Werken von der Textaufteilung und der musikalischen Beziehung her wie folgt gegliedert:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
dona eis requiem
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
dona eis requiem
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
dona eis requiem
sempiternam, dona eis requiem

Teilweise sind die angegebenen Abschnitte strikt gleich, so z. B. die ersten beiden Anrufungen in CV 239.

Der 2. Teil, das "Lux aeterna . . .", ist in beiden Werken dreiteilig angelegt:

Lux aeterna luceat eis, Domine
cum sanctis tuis in aeternum
quia pius es

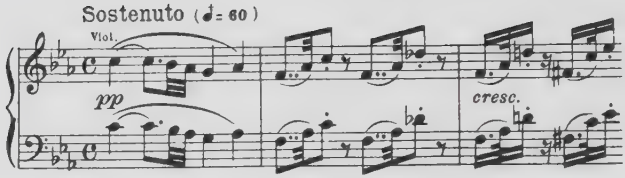
Während man in CV 184 von einer barförmigen Anlage sprechen kann, da die ersten beiden Abschnitte überwiegend gleich und der dritte Abschnitt musikalisch selbständig sind, ist das Ganze in CV 239 in jeweils drei musikalisch selbständige Abschnitte angelegt.

In CV 184 ist der 3. Teil "Requiem aeternam . . ." in vier Abschnitte, die untereinander sehr enge musikalische Beziehungen aufweisen, gegliedert:

Requiem aeternam
dona eis, Domine
et lux perpetua
luceat eis

Das Ganze ist im engsten Sinne imitatorisch angelegt, da alle Stimmen um je einen Takt versetzt auf dem Ton C deklamieren. Ähnlich ist die Gestaltung in CV 239. Der Baß deklamiert den ganzen Takt auf D, während die übrigen Stimmen den Text durch deklamatorische Pausen aufgelockert in ebenso vier Abschnitte wie in CV 184 auf A deklamieren. Dem Ganzen schließt sich ein eigenständiges "luceat eis" an.

In beiden Werken tritt eine instrumentale Figur auf, die durch fortwährende Wiederholung eine Grundstimmung schafft. Das Agnus Dei von CV 184 beginnt mit folgender instrumentaler Einleitung:



Diese Figur kehrt im 1. Teil nach dem ersten "requiem" wieder, um die Wiederholung von Anrufung und Bitte einzuleiten. Sequenziert erscheint sie vor dem dritten "Agnus Dei". Im Zwischenspiel vor "Lux aeterna . . ." erscheint nur noch der erste Takt der instrumentalen Einleitung, der dann auch teilweise als Begleitung des "Lux aeterna . . ." dient. In gleicher Weise erscheint die Figur als Einleitung und Begleitung des zweiten Stollens bei "cum sanctis tuis in aeternum", der auch mit diesem Gedanken abschließt und von hier an für den letzten Teil in fortwährender Sequenzierung pro Takt als Begleitung dient. Zur Verdeutlichung sei der Beginn des letzten Teils mitgeteilt:

In CV 239 kehrt das dreitaktige Vorspiel im 1. Teil vor der zweiten und dritten Anrufung wieder. Gedanken davon sind im Nachspiel zu erkennen.

Diese und manche andere Ausführungen zum Instrumentalen haben deutlich gemacht, daß Cherubini bestrebt ist, das vokale Geschehen teilweise über einem Klangband ablaufen zu lassen, teilweise durch Wiederaufnahme zu gliedern und dennoch zusammenzufassen.

II. Die musikalische Gestaltung der Akklamationen

Eine im gesamten Messenschaffen Cherubinis bemerkenswerte Stellung nimmt die Vertonung der im Messentext vorhandenen Akklamationen ein, eine Erscheinung, die in allen Messen vorzufinden ist und die zum wesentlichen Verständnis der Messenkomposition Cherubinis beiträgt (1).

Bevor auf die Akklamationsvertonungen eingegangen wird, soll kurz auf den geschichtlichen Ursprung in liturgischer Hinsicht hingewiesen werden. Josef Andreas Jungmann, der u. a. die Formen der Teilnahme des Volkes im Gottesdienst der christlichen Frühzeit untersuchte, bemerkt dazu: "Im liturgischen Vorgang selbst kam die Teilnahme des Volkes besonders darin zum Ausdruck, daß es bei den Gebeten des Priesters nicht bloß schweigend zuhörte, sondern sie auch durch seine Zurufe bestätigte. Den Gebrauch solcher Zurufe, der Akklamationen, hat die Kirche von der Synagoge ererbt, wie dies zum Teil schon die sprachliche Form derselben verrät: Et cum spiritu tuo, Amen. Daß das Volk diese Antworten im christlichen Altertum tatsächlich gesprochen hat, ist durch die gelegentlichen Bemerkungen der Väter handgreiflich. Schon Justinus bezeugt es. Hieronymus bemerkt einmal, daß das Amen in den römischen Basiliken wie ein himmlischer Donner erschalle" (2).

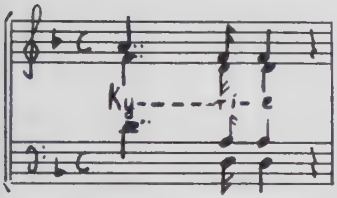
---

1) Der Autor wurde auf das Problem der Vertonung von Akklamationen wesentlich durch den Aufsatz von A. Schmitz "Zum Verständnis des Gloria in Beethovens Missa solemnis" aufmerksam gemacht.

2) Jungmann, Bd. 1, S. 309.

Wie Cherubini die Akklamationen musikalisch gestaltet, soll exemplarisch an der Messe CV 155 gezeigt werden.

Das liturgische Kyrie besteht aus neun Rufen, es sind Akklamationen zum Herrn. In CV 155 gestaltet Cherubini das erste "Kyrie" nach der zwanzigtaktigen instrumentalen Einleitung wie folgt:



Der Ruf ist homorhythmisch und syllabisch. Das Rufartige wird durch die Doppelpunktierung scharf akzentuiert. In dieser rhythmischen Prägnanz erscheint der Kyrie-Ruf noch sechsmal im 1. Kyrie, davon zweimal a cappella und im Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimmen, Gestaltungsmittel, die das Rufartige im Sinne von Nachdruck akzentuieren. Daneben ist im 1. Kyrie das "Kyrie eleison" zweimal und das "eleison" siebenmal akklamatorisch behandelt.

Im Christe ist, wie wir bereits beobachtet haben, die konzertante Imitation die vorherrschende Satzweise. Daß dann gerade hier das "Christe" im Sinne der Akklamation gestaltet ist, erhöht den Nachdruck:

Der Ruf ist hier langgezogen und bricht kurz ab. Wiederholung intensiviert den Ruf. Daß darüber hinaus das ganze Christe damit abschließt - und nicht mit dem "eleison", was von der Textvorlage erwartet würde - gibt der akklamatorischen Gestaltung einen besonderen Charakter. Ähnlich wie im angegebenen Beispiel erscheint das Christe mit dem Doppelruf im Mittelteil des Christe, als einzelner Ruf dann noch einmal gegen Schluß

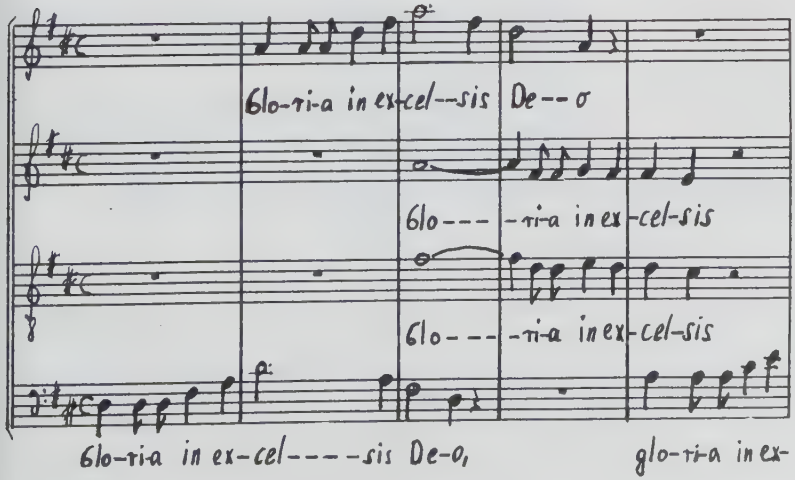
Das 2. Kyrie, das in der musikalischen Gestaltung teilweise an das erste erinnert, beginnt wie folgt:

Die Akklamation ist musikalisch auch hier als Ruf gestaltet und wie zu Beginn durch die Doppelpunktierung intensiviert. Die "Rufer" verharren jeweils auf ihrem Anfangston. Die zwischen den Rufen vorhandene Ganztaktpause im Vokalen - im Orchester wird die Begleitfigur des ersten Taktes wiederholt - läßt den ersten und zweiten Ruf in seiner Aussage deutlicher werden. Das 2. Kyrie schließt mit dem zweifachen Ruf über "Kyrie eleison" ab:

Wie bei allen bisher genannten Stellen ist der Ruf homorhythmisch und syllabisch. Während der Baß auf seinem Ton verharrt, Alt und Tenor im Ambitus sich nur mäßig bewegen, ist der Abwärtsgang des Soprans auffällig. In Anlehnung an die Kompositionslehre des 17. und 18. Jahrhunderts kann man bei der Vertonung dieses Textes sicherlich von einer Katabasis sprechen.

Am Ende der Fuge über "Kyrie eleison" ist das "Kyrie" ebenfalls akklamatorisch gestaltet. Dem ersten Ruf auf "Kyrie" über 13 Zählzeiten und a cappella im Pianissimo geht u. a. eine bewegte Violinkadenz voraus; der zweite Ruf, ebenfalls u. a. von der Violinkadenz eingeleitet, erstreckt sich mit den obigen Gestaltungsmitteln über 25 Zählzeiten. Die erwähnten Gestaltungsmittel und die Tatsache, daß die Rufe von einer bewegten Begleitung eingerahmt bzw. eingeleitet werden, bewirken eine verstärkte Ausdrucksqualität. Dadurch, daß das gesamte Kyrie auf "Kyrie" und nicht auf "eleison" endet, wird zusätzlich intensiviert im Sinne von Nachdruck.

Auch der Text des Gloria enthält Akklamationen. Gleich der Beginn "Gloria in excelsis Deo" ist eine Akklamation, aber eine ganz anderer Art wie im Kyrie: dort eine Bitte um Erbarmen, hier ein Lobpreis Gottes. Cherubini läßt die "Rufer" nach der dreitaktigen instrumentalen Einleitung wie folgt beginnen:

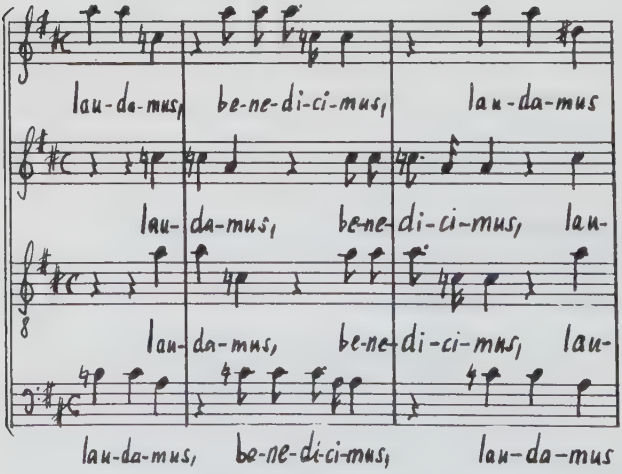


Der Baß beginnt mit dem Ruf, der nur aus den Dreiklangstönen besteht. Der Sopran beantwortet den Ruf tonal auf der Quinte. Man kann hier sicherlich von einer fugierten Akklamation sprechen, wenn man die "ältere Erklärung von "Fuga", die das Prinzip der Wiederholung betont" (1), als Definition annimmt. Alt und Tenor "rufen" den Lob dazu selbständig im Abstand der Rufterz.

Auf derselben Ebene wie "Gloria in excelsis" liegen auch die Verben

laudamus te
benedicimus te
adomarus te

Auch sie hat Cherubini teilweise im Sinne der Akklamation musikalisch als Ruf gestaltet. Als Beispiel sei die Vertonung folgender Stelle mitgeteilt:

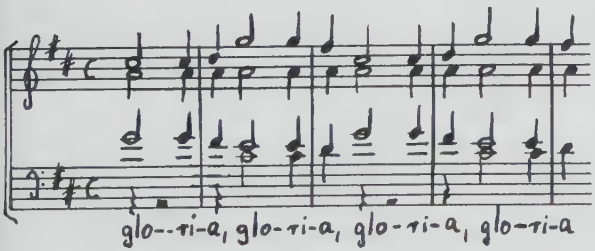


1) Schmitz, S. 322.

Die Rufe sind syllabisch, werden wiederholt und erfolgen antiphonal, wie wir es bereits im Kyrie beobachtet haben. Auffallend ist hier die hohe Tonlage, die sich ohne Zweifel auf das Wort "excelsis" bezieht. Man wird aber hier im Auge behalten, daß auch die liturgischen Akklamationen im Mittelalter in hoher Tonlage gerufen wurden.

Wie an anderer Stelle erwähnt (s. S. 158), ist dieser Satz durch die Reihung von drei Klanggruppen gekennzeichnet, so daß es zu sieben Abschnitten kommt. Die Wiederholung der Rufe nicht nur innerhalb der Klanggruppen, sondern auch die durch die Reihung bedingte Wiederholung, erhöht den akklamatorischen Charakter.

Bis hier sind die Vertonungen der Akklamationen derart, daß Wortakzent und metrischer Akzent jeweils übereinstimmen, wie Cherubini auch sonst in der Regel die natürliche Wortbetonung berücksichtigt. Nur vereinzelt kommt es zu "falschen" Betonungen, die größtenteils bedingt sind durch Unterlegen eines Textes zu einem bereits vorhergehenden Melodieabschnitt. Innerhalb der Akklamationsvertonungen ist folgende Stelle aus dem Gloria von CV 155 bemerkenswert:



Das Wort "gloria" bedingt vom Wortakzent her eine andere metrische Gestaltung, wie wir sie zu Beginn des Gloria beobachtet haben. Durch die Synkope erfolgt eine bewußte Akzentuierung des Rufes.

Der dritte Teil des Gloria "Qui tollis peccata mundi . . ." ist ein litaneiartiger Anruf. Die flehenden Rufe um Erbarmen

miserere nobis
suscipe deprecationem nostram

sind Akklamationen in dem Sinne, wie wir sie bereits im Kyrie beobachtet haben. Cherubini hat auch diese Akklamationen teilweise adäquat gestaltet. Besonders eindrucksvoll ist das "suscipe":

Neben homorhythmischer Syllabik und Wiederholung treten jetzt noch andere Faktoren hinzu, die den Ruf um "Erhörung" in seiner Aussage intensivieren sollen. Zum einen ist es die Dehnung auf der ersten Silbe, die der Wortbetonung, die hier eine kurze Silbe vorsieht, nicht entspricht. Dann ist es die synkopische Gestaltung des vierten Rufes. Der instrumentale Orgelpunkt auf "Fis" wirkt als weiteres Mittel des Nachdrucks.

Im Gloria ist das abschließende "Amen" ebenfalls eine Akklamation. Cherubini gestaltet zwar die Schlußworte "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen" in einer Fuge, aber teilweise ist die Akklamation "Amen" auch entsprechend musikalisch behandelt:

Neben den genannten Faktoren, die wir für eine Akklamationsvertonung bei Cherubini beobachtet haben, kommt hier in der Oberstimme noch die sogenannte Rufterz zur Anwendung. Gegen Schluß der Fuge erscheinen über "Amen" akklamatorische Ketten.

Das Credo ist von seiner ganzen Aussage her das Bekenntnis eines Einzelnen (Credo, confiteor). Das Wort "credo" ist an sich keine Akklamation, kann aber als solche gedeutet werden: der Einzelne versichert, daß er glaubt. In der sogenannten Credo-Messe wird bekanntlich das Wort "Credo" gelegentlich wiederholt - vergleiche innerhalb unserer Untersuchungen die Messen CV 145f, 155 und 222 - und rückt dadurch sicherlich in den Bereich der Akklamation. Wie wir bereits beobachtet haben, ist das Credo in CV 155 im ersten Satz in diesem Sinne gestaltet (s. S. 175 ff.). Nach einer viertaktigen Anlauffigur kommt es in diesem Credo zu Beginn zu folgender Gestaltung:

Wie schon an anderen Beispielen gesehen, ist die musikalische Gestaltung homorhythmisch und syllabisch. Das zweite "Credo" ist die Sequenz des ersten. Dies dient ohne Zweifel zur Intensivierung des Bekenntnisses, ebenso die dazwischenliegende Pause, die das zuerst Gesagte überdenken läßt, um es dann in einer Art Bekräftigung zu wiederholen. Bemerkenswert ist hier auch die instrumentale Gestaltung. Die Akkorde im Fortissimo vor den Credo-Rufen können als Antizipation des "Credo" gedeutet werden, so daß das Bekenntnis eigentlich viermal erfolgt. In gleicher Weise wird in den Takten 39 - 42 und in den Takten 68 - 69 verfahren, beim letzten Beispiel allerdings ohne die Vorwegnahme des Orchesters.

Gegen Schluß des ersten Satzes lehnt sich die Gestaltung des "Credo" an die des Anfangs an:

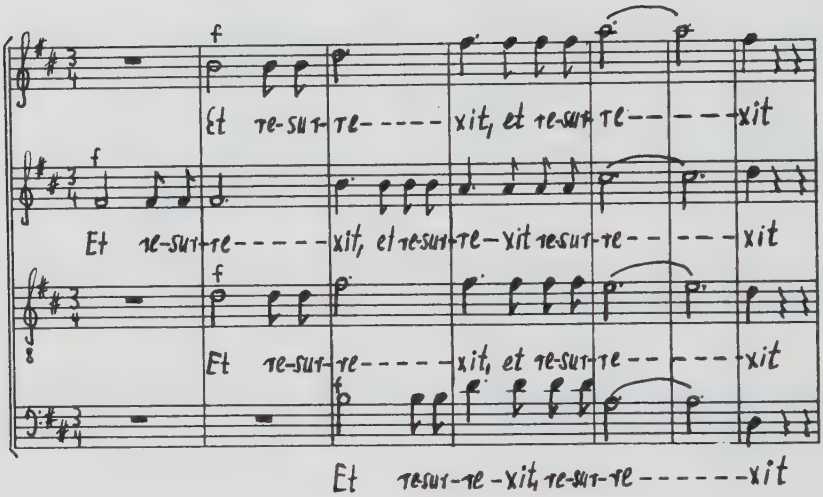
Der Ruf ist zuerst sequenziert, dann lange gedehnt, was als ein intensives Bekenntnis gedeutet werden kann. Der Schluß endet auf der unbetonten Zählzeit, eine Gestaltung, die bei Cherubini ungewöhnlich ist (1). Man kann diese zwei Akkorde ohne Zweifel als abschließenden Credo-Ruf deuten.

Im weiteren Verlauf des Credo wird bei "et resurrexit" mit "siegesfroher Begeisterung der Aufstieg geschildert" (2). Vom Text her ist das "et resurrexit" keine Akklamation, aber der Bekenner kann diese Begeisterung auch ausrufen. So sieht es auch Cherubini, der diese Stelle dann wie folgt gestaltet:

---

1) Diese Gestaltung könnte Beethoven evtl. als "Vorlage" für den Schluß des Gloria der Missa solemnis gedient haben.

2) Jungmann, Bd. 1, S. 596.

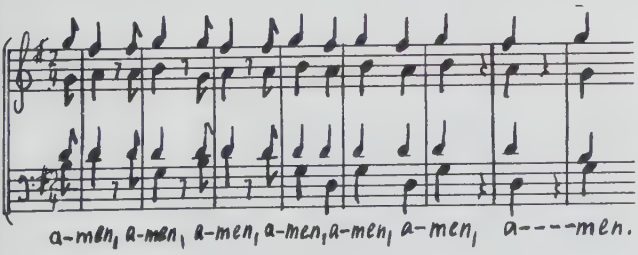


Auch hier läßt sich in Anlehnung an den Beginn des Gloria von einer fugierten Akklamation sprechen. Das "et resurrexit" wird zum Ausdruck der Begeisterung in jeder Stimme wiederholt. Die insbesondere im Sopran aufwärts geführte Melodiebewegung gerade bei dieser Stelle, läßt es richtig erscheinen, an die aus der Kompositionslehre des 17. und 18. Jahrhunderts bekannte Figur der Anabasis zu erinnern.

Bis hier sind nur in den chorisch gestalteten Teilen Vertonungen von Akklamationen zu finden. In dem Satz "Et in Spiritum Sanctum . . ." für Soloquartett (SATB) tritt in dieser Messe CV 155 zum ersten Male eine akklamatorische Gestaltung in einem solistischen Satz auf:

Auch das "et vitam venturi" ist an sich keine Akklamation. Dennoch finden sich hier alle die bisher u. a. genannten Merkmale der akklamatorischen Gestaltung: Syllabik, Homorhythmik, Wiederholung. Ebenso ist der Klangeindruck ein rufartiger. Daß Cherubini diese Stelle derart gestaltet, kann von daher begründet werden, daß er die Freude über die Erwartung des zukünftigen Lebens rufartig zum Ausdruck bringen wollte.

Wie auch die Schlußfuge des Gloria, ist die Schlußfuge des Credo über "Amen" besonders gegen Schluß akklamatorisch behandelt. Hier kommt es noch zu wesentlich längeren rufartigen Passagen. Zur Verdeutlichung soll die vokale Schlußgestaltung mitgeteilt werden:

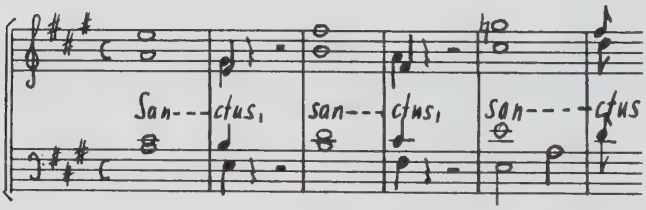


Das Beispiel zeigt, daß Cherubini die Bekräftigung des Glaubensbekenntnisses hier insbesondere durch die Wiederholung des "Amen" hervorheben will.

Im nächsten Messensatz, im Sanctus, sind die Wörter

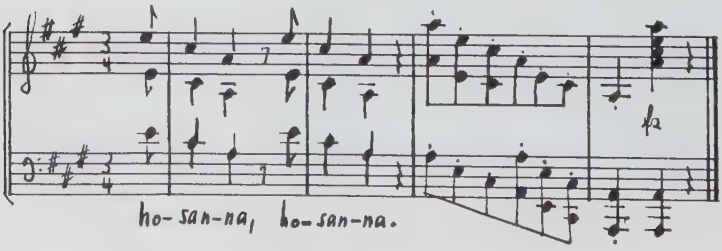
Sanctus
Hosanna und
Benedictus

zu den Akklamationen zu zählen. Alle drei Akklamationen hat Cherubini rufartig auf je verschiedene Weise gestaltet:



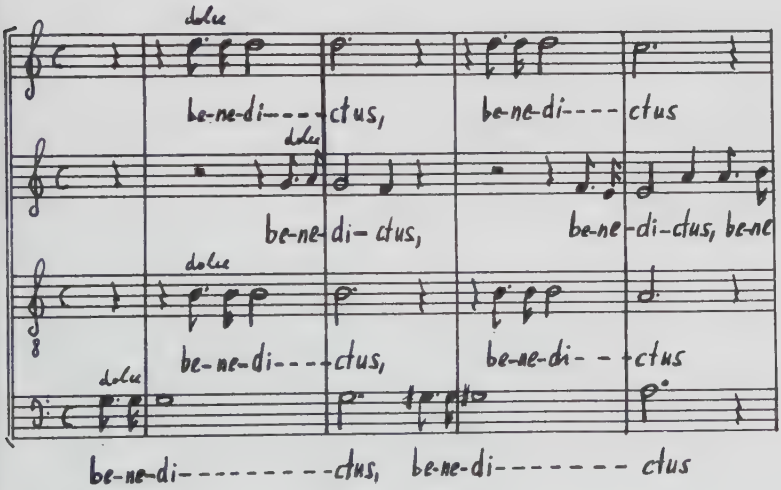
Deklamatorische Dehnung und Steigerung um je einen Ton intensivieren hier den Ausruf im Sinne von Nachdruck.

Das "Hosanna" bringt Cherubini insgesamt neunmal als Ruf, davon zum ersten Mal als Dreiergruppe, dann je dreimal als Zweiergruppe. Bemerkenswert ist hier die Schlußgestaltung:



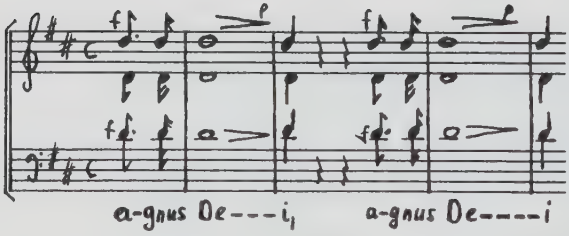
Verstärkt ist der Ruf hier noch dadurch, daß er im Unisono gebracht wird (1). Wie schon im 1. Satz des Credo, ist auch hier der instrumentale Schluß auffallend. Wiederum schließt das Orchester auf unbetontem Taktteil. Ohne Zweifel kann man auch das Achtel des vorletzten Taktes und die beiden Schlußakkorde als instrumentalen Ruf des "Hosanna" deuten.

Im Benedictus singen sich die Solisten im Wechsel das "Benedictus" zu, wobei auffällig ist, daß zwar der Rhythmus und die Tonwiederholung akklamatorischen Charakter haben, daß aber ein eigentliches Rufen durch die Vorschrift "dolce" nicht zustande kommt.



1) Vergl. hierzu z. B. auch die Unisono-Gestaltung des "Osanna" in der Messe in h-moll von Johann Sebastian Bach.

Das Agnus Dei "ist an einem Ruhepunkt zwischen Wandlung und Kommunion die huldigende und zugleich demütig bittende Begrüßung dessen, der unter der Brotgestalt gegenwärtig geworden ist. . ." (1). Im Aufbau ist das Agnus Dei ein litaneiartiger Gesang mit drei Anrufungen und drei Bittrufen. Die Wortgruppen "Agnus Dei", "miserere nobis" und "dona nobis pacem" zählen zu den Akklamationen. Auch hier hat Cherubini diese Wortgruppen teilweise im Sinne der Akklamation musikalisch adäquat gestaltet. Besonders deutlich zeigt sich dies bei folgendem Beispiel:



Zusammenfassend ist festzustellen, daß Cherubini die im Text vorhandenen Akklamationen erkannt und weitgehend adäquat musikalisch behandelt hat. Darüber hinaus behandelt er Textstellen im akklamatorischen Sinne, wo er etwas Besonderes zum Ausdruck bringen will. Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung sind es bis auf die fugierte Akklamation homorhythmisch-syllabische Gebilde. Sie erscheinen darüber hinaus bei Cherubini in mancherlei Varianten: extrem punktiert, deklamatorisch gedehnt, kurz abbrechend, unisono, antiphonal. Weiterhin scheint die Wiederholung der textlichen Akklamation typisch für die akklamatorische Gestaltung zu sein.

---

1) Jungmann, Bd. 2, S. 416.

III. Musikalischer Ausdruck spezieller Sinngehalte

Daß Cherubini an der Übereinstimmung zwischen Musik und Text auch im Hinblick auf den musikalischen Ausdruck gelegen war, haben die Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln teilweise deutlich gemacht. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Bericht von Louis Schlösser, der Cherubini bei der Einstudierung der Messe CV 155 beobachten konnte: "In den Proben war es von hohem Interesse, seine Bemerkungen zu vernehmen, wenn er den symbolischen Inhalt der Musikstücke definierte, die Ausführung in diesem Sinne verlangte und Winke nach allen Seiten erteilte" (1).

Die folgenden Ausführungen sollen deutlich machen, daß Cherubini bestrebt war, die speziellen Sinngehalte auch adäquat musikalisch auszudrücken. In allen Messen und Messenteilen sind reiche Beispiele dafür zu finden; typische Fälle sollen jetzt aufgezeigt werden.

In CV 184 kommt es bei der Textstelle "ne cadant in obscurum" zu folgender Gestaltung:

---

1) Schlösser, 1881, S. 167

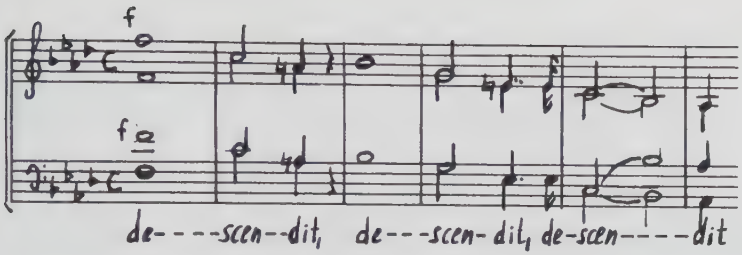
pp
F
pp
Cnts.
pp
pp
tar - - ta- rus ne ca - dant in obs-cu - rum
pp
e - - as tar - ta-rus ne ca - dant in obs-cu - rum
pp
rus e - as tar - ta-rus
ne
tar - - ta- rus
pp

Unis.
ca - dant in obs cu - rum
ne ca - dant in ob - scu - rum
Unis.

Nachdem das "ne absorbeat eas tartarus" im Fortissimo und Tutti des Orchesters mit aufsteigender Melodielinie und in imitatorischer Setzweise verklungen ist, setzt unvermittelt das "ne cadant in obscurum" ein. Im Orchester erklingen nur noch die Streicher mit den Zweiunddreißigstelfiguren und die Fagotte mit Haltetönen. Beim ersten Auftreten des Textes erklingen die beiden Violinen, beim zweiten die Violen und die Celli, beim dritten die Celli und die Kontrabässe. Das "Fallen" in die Tiefe wird neben der chorischen Gestaltung, die das offenbar macht, durch das Orchester unterstützt. Das Partiturbild zielt durch die Schwärzung sinnfällig auf "obscurum".

Das vorgenannte Beispiel zeigt in der musikalischen Behandlung die bildhafte Jenseitsvorstellung Cherubinis, der das "obscurum" in der Raumvorstellung tief ansiedelt und dementsprechend musikalisch gestaltet. In der nächsten Textgruppe wird der Hinweis auf "sanctus Michael" und "lucem sanctam", Begriffe, die von der bildhaften Jenseitsvorstellung in der Raumvorstellung dann als hoch anzusiedeln sind, adäquat behandelt: unterste Chorstimme (Baß) und tiefe Streicher (Cello, Kontrabaß) sind nicht am musikalischen Geschehen beteiligt, das sich im Vokalen und Instrumentalen in relativ hoher Tonlage bewegt.

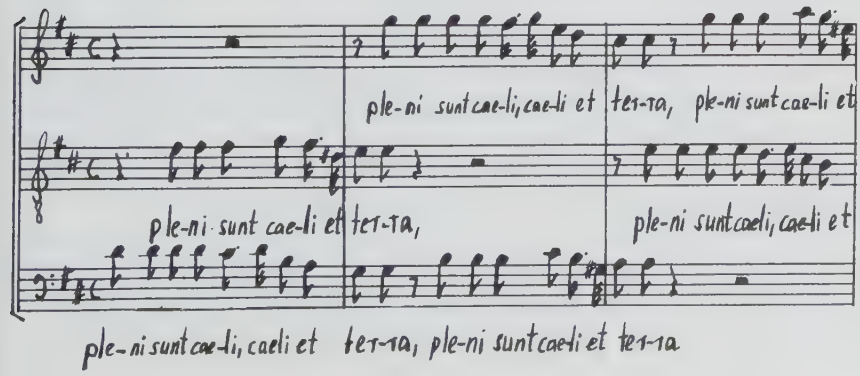
Ähnlich wie bei dem vorgenannten Beispiel ist die Gestaltung der sogenannten Descensus- und Ascensusfiguren, die in allen Messen ausnahmslos auftreten. Es sei zur Verdeutlichung die Descensusfigur aus CV 211 angeführt, bei der neben der nachdrücklichen Wirkung des Unisono und durch die dreifache Wiederholung des "descendit" der Sopran von f'' bis zum as abwärts geführt ist:

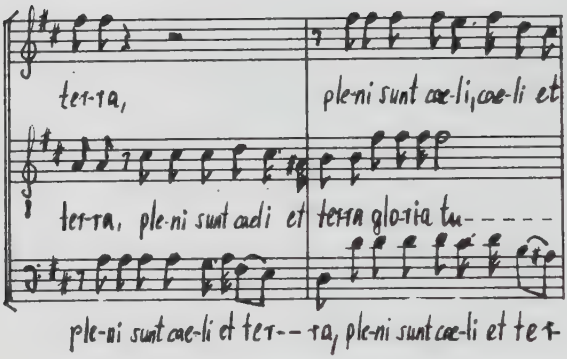


Bei der Textstelle "et in terra pax" kommt die Vorstellung, die Cherubini mit dem Wort "pax" verbindet, in der Regel durch Leiserwerden zum Ausdruck. In einem Falle, in CV 145f, sogar durch eine Ganztaktpause bei

Et in terra pax
- instrumentales Zwischenspiel, Ganztaktpause im instrumentalen und vokalen Bereich -
pax hominibus bonae voluntatis.

Um einen ähnlichen Fall handelt es sich bei der Textstelle "pleni sunt caeli et terra", die bis auf zwei Messen (CV 174 und 308) imitatorisch gestaltet ist. Die musikalische Setzweise suggeriert hier in Anspielung auf das Wort "pleni" ein Vollerwerden des Klanges in geradezu direkter Weise. Als Beispiel sei die Stelle aus CV 145f mitgeteilt:

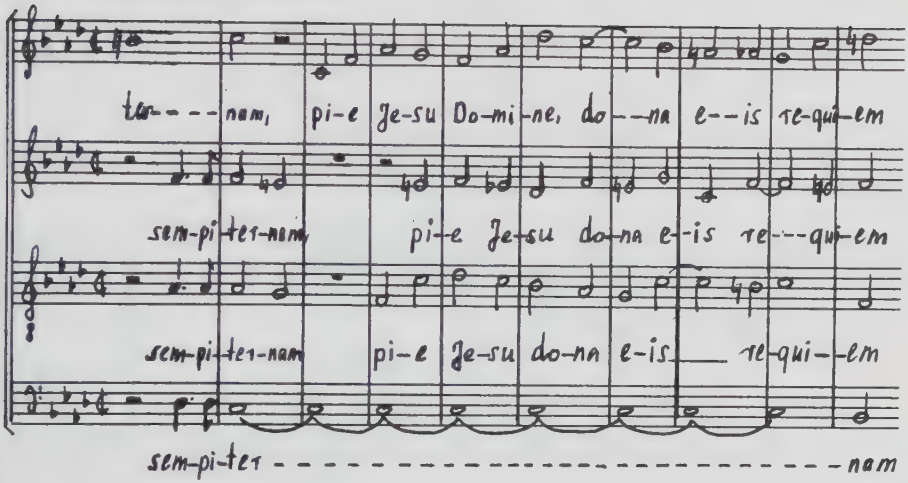




Die Textstelle "non erit finis" wird von Cherubini verschieden dargestellt. Teilweise wird der Verneinungspartikel "non" mehrfach wiederholt, dann sind übermäßig lange deklamatorische Dehnungen bei "finis" (z. B. in CV 155) vorzufinden. Am auffälligsten ist allerdings die Gestaltung in CV 202, in dem das nachgestellte "non" den Abschluß des Abschnittes bildet.

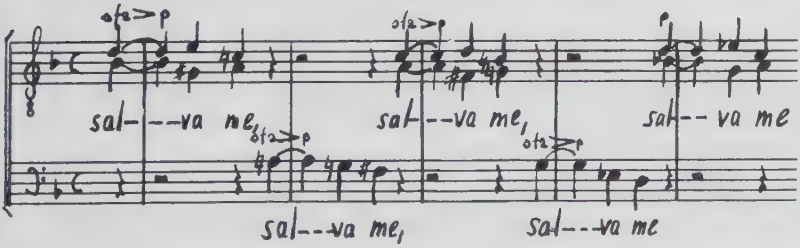
Zu solchen Nachstellungen kommt es auch bei der Textstelle "et in terra pax hominibus bonae voluntatis" in CV 145f und 202, in denen der Wunsch nach Frieden durch das den Abschnitt abschließenden "pax" zum Ausdruck gebracht wird.

An manchen Stellen setzt Cherubini die orgelpunktmäßige Schreibweise ein, um spezielle Sinngehalte zu akzentuieren, insbesondere bei den Wörtern, die auf Ruhe und Ewigkeit hindeuten, wie "pacem", "requiem", "aeternam" und "sempiternam". Zur Verdeutlichung sei die Stelle aus dem Pie Jesu von CV 184 mitgeteilt:



Durch dynamische Bezeichnungen werden teilweise bestimmte Bitten verdeutlicht bzw. intensiviert:

CV 239, Dies irae



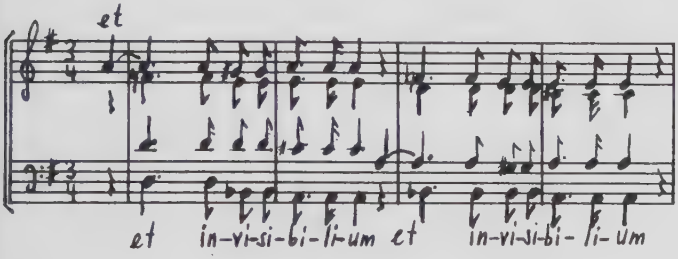
Es sei daran erinnert, daß Cherubini im Dies irae von CV 239 nur sehr geringfügige textliche Wiederholungen bringt. Daß dann gerade hier die Bitte gleich viermal erscheint, zeigt deutlich, daß Cherubini die dynamische Gestaltung nicht ausreicht.

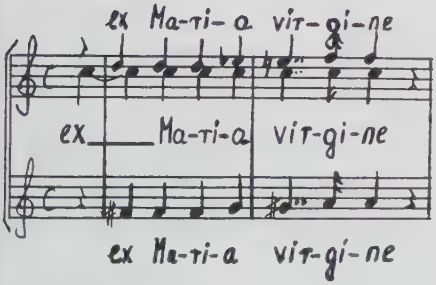
Plötzliche Verminderung der Tonstärke, Senkung der Tonhöhe und Veränderung der Harmonik setzt Cherubini in der Regel bei den Wörtern "mortuos" und "mortuorum" ein, wie eine Stelle aus CV 202 im Credo illustrieren soll:

Die Textstellen "Qui tollis . . . miserere nobis" und "Crucifixus . . . sepultus est" sind größtenteils bestimmt durch chromatische Melodik, von manchen Vorhaltsbildungen und insbesondere bei der letztgenannten Textstelle durch Herabsinken der Melodie. Das vorliegende Beispiel aus CV 222 (Gloria) zeigt einige dieser Faktoren:

Es ist übrigens eine alte Tradition geistlicher Musik, daß bei diesen Worten die pathetische Wirkung der Chromatik zum Einsatz gebracht wird.

Bei der Gestaltung der Akklamation haben wir beobachtet, daß u. a. die Synkope zur Akzentuierung eines Wortes eingesetzt ist. In diesem Zusammenhang sei auf ein rhythmisches Gestaltungsmittel hingewiesen, das insbesondere in den frühen Werken (CV 145f von 1808/09 und CV 155 von 1811) vorzufinden ist: die rhythmische Antizipation, verstanden als das durch den Ausdruck verfrühte Eintreten einer betonten Wortsilbe. Es seien zwei Beispiele aus CV 155 (Credo) mitgeteilt:





Das verfrühte Eintreten der Wörter "et" und "ex" will jeweils auf das Geheimnis, das beiden Textstellen zugrunde liegt, hinweisen.

Schließlich sei noch auf das Unisono als Gestaltungsmittel der Wort- und Textausdeutung hingewiesen. Das Unisono ist seit dem 17. Jahrhundert gelegentlich auch als Ausdrucksmittel verwendet worden, entweder um auf einen bestimmten Wortsinn, der auf Einstimmigkeit hinweist, Bezug zu nehmen, oder nur einfach durch Ein-

stimmigkeit einen bestimmten Text emphatisch hervorzuheben (1). Soweit ich sehe, macht Cherubini von diesem Gestaltungsmittel häufiger und differenzierter Gebrauch als seine Zeitgenossen.

Bei den Textstellen

Gloria in excelsis Deo	CV 222
in gloria Dei Patris	CV 222
Credo in unum Deum ... propter nostram salutem (überwiegend unisono)	CV 211
caeli et terra gloria tua	CV 155
Sanctus . . . gloria tua	CV 308

will Cherubini ohne Zweifel die hier angesprochene Herrlichkeit Gottes durch das Unisono intensivieren.

Durch das Unisono wird die Hoffnung auf irdischen und überirdischen Frieden bei folgenden Textstellen akzentuiert:

Et in terra pax hominibus	CV 145f
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis	CV 222
pacem	CV 202
Requiem sempiternam	CV 184
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis	CV 184

Hinweise auf den Tod Christi und auf die Toten sind ebenfalls durch das Unisono bei folgenden Werken herausgehoben:

Crucifixus etiam pro nobis . . . sepultus est	CV 155
et mortuos	CV 174
mortuorum	CV 174
et sepultus est	CV 308
et exspecto resurrectionem mortuorum	CV 308, 196
Crucifixus	CV 222

1) Vgl. hierzu die unisone Schlußgestaltung der Worte "Ich bin bin Gottes Sohn" der Nr. 67 der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach.

Auf die Einzigartigkeit Gottes, der Kirche und der Taufe wird durch das Unisono akzentuierend bei folgenden Textstellen hingewiesen:

tu solus Sanctus . . . Jesu Christe	CV 145f
Et unam sanctam . . . Ecclesiam	CV 174, 196, 222
Domine Fili unigenite	CV 308
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	CV 308
Confiteor **unum** baptisma . . . peccatorum	CV 196
Quoniam tu solus . . . Jesu Christe	CV 222

Auch in anderen Werken als in CV 155 (s. S. 253) werden die Akklamationen teilweise durch das Unisono akzentuiert:

Credo	CV 145f
Hosanna	CV 155, 202, 211
benedicimus	CV 308
glorificamus	CV 308
Sanctus, Sanctus	CV 196
Amen (Dies irae)	CV 184

Durch das Unisono im Sinne von Nachdruck akzentuiert sind teilweise auch die Textstellen, die auf die Heilbringung und die Auferstehung hinweisen:

Et resurrexit	CV 145f
descendit de caelis	CV 155, 211
sedet ad dexteram	CV 155
Et resurrexit tertia die	CV 308
Qui propter nos homines ... descendit de caelis	CV 196

In drei Messen wird bei dem Hinweis auf die Unendlichkeit des Gottesreiches das Unisono angewandt:

cujus regni	CV 145f
cujus regni non erit finis	CV 155, 174

Bitte und Wunsch intensiviert Cherubini durch das Unisono bei folgenden Textstellen:

deprecationem nostram	CV 155
miserere nobis	CV 155
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi	CV 155, 174
Qui tollis peccata mundi ... miserere nobis	CV 174
Libera animas omnium	CV 184
quam olim Abrahae pomisisti, et semini ejus	CV 184
miserere nobis	CV 308, 202
suscipe deprecationem nostram	CV 308

IV. Bemerkungen zur Gestaltung des Vokalsatzes

1. Die verschiedenen Besetzungsarten

Der Vokalsatz bei Cherubini zeigt, wie manche Ausführungen schon gezeigt haben, ein äußerst vielgestaltiges Bild. Von der Besetzung her sind drei übergeordnete Formen vorzufinden:

- solistische Sätze und Passagen
- solistisch/chorische Sätze und Passagen
- chorische Sätze und Passagen

Insgesamt überwiegen die chorischen Teile. Welche Sätze bzw. längeren Passagen in den Messen und Messenteilen in drei oben genannten Besetzungsformen gestaltet sind, soll eine Übersicht zeigen. Falls ein selbständiger Satz/Einzelsatz vorliegt, so ist er mit einem "E" gekennzeichnet.

Die solistischen Sätze und Passagen in den Messen und Messenteilen:

SSATTB	CV 155	Et incarnatus est ... homo factus est	E
SSATB	CV 174	Et incarnatus est ... homo factus est	
SATB	CV 155	Christe eleison	E
		Quoniam tu solus sanctus	E
		Cum Sancto Spiritu ... Dei Patris	E
		Et in Spiritum Sanctum ... Amen	E
		Benedictus	E
	CV 306	Kyrie	E
	CV 177	Christe eleison	E
	CV 308	Et in Spiritum Sanctum ... peccatorum	
	CV 196	Et in Spiritum Sanctum ... prophetas	
		O salutaris hostia	E
STTB	CV 174	Gratias agimus tibi ... Filius Patris	
TTBB	CV 224	O salutaris hostia	E

SAT	CV 178	O salutaris hostia	E
STB	CV 145f	Christe	E
		Et incarnatus est ... homo factus est	E
		Et in Spiritum Sanctum ... apostolicam	
		Et exspecto ... mortuorum	
		Benedictus	E
	CV 155	Gratias agimus tibi ... Filius Patris	E
	CV 174	Et in Spiritum Sanctum ... prophetas	
TTB	CV 189	O salutaris hostia	E
	CV 225	O salutaris hostia	E
	CV 338	O salutaris hostia (= CV 189)	E
SA	CV 196	Benedictus, qui venit in nomine Domini	
ST	CV 174	O salutaris hostia	E
S	CV 308	Et incarnatus est ... ex Maria virgine	
	CV 192	Laudamus te ... Filius Patris	
		Quoniam tu solus sanctus ... in gloria	
		Dei Patris	
	CV 196	Et incarnatus est ... ex Maria virgine	
A	CV 176	O salutaris hostia	E
T	CV 191	Sanctus et o salutaris hostia	E
	CV 196	Et homo factus est	
B	CV 308	Et homo factus est	
	CV 196	Crucifixus ... et sepultus est	
	CV 223	O salutaris hostia	E

Die solistisch/chorischen Sätze und Passagen in den Messen und Messenteilen:

SSAATTBB/STTB	CV 174	Gloria ... glorificamus te	
		Quoniam tu solus sanctus ... Dei Patris	
SATB/SATB	CV 155	Agnus Dei	E
	CV 308	Agnus Dei	E
	CV 196	Domine Deus ... Filius Patris	
		Cum Sancto Spiritu ... Amen	
	CV 197	O salutaris hostia	E

	CV 334	Christe	E
SATB/STTB	CV 174	Et vitam venturi saeculi. Amen.	
STB/STB	CV 145f	Laudamus te ... Filius Patris	E
		Qui tollis ... Jesu Christe	E
		Et resurrexit ... mortuorum	E
		Agnus Dei	E
SAT/B	CV 196	Agnus Dei ... miserere nobis (2.)	E
TTB/TTB	CV 335	Gloria (Fragment)	
SB/STTB	CV 174	Kyrie	E
AB/SATB	CV 308	Qui tollis ... miserere nobis	
S/SATB	CV 308	Laudamus te ... Filius Patris	
		Cum Sancto Spiritu ... Patris	
	CV 192	Qui tollis ... miserere nobis	
		Cum Sancto Spiritu ... Amen	

Die chorischen Sätze und Passagen in den Messen und Messenteilen:

SATB/SATB	CV 139	Credo	E
SATTB	CV 174	Patrem omnipotentem ... de caelis	E
		Crucifixus ... sepultus est	
		Et resurrexit ... non erit finis	
		Sanctus (ganz)	E
		Agnus Dei	E
SATB	CV 155	1. und 2. Kyrie	E
		Gloria ... glorificamus te	E
		Qui tollis ... miserere nobis	E
		Cum Sancto Spiritu ... Amen	E
		Credo ... de caelis	E
		Crucifixus ... sepultus est	E
		Et resurrexit ... finis	E
		Amen	E
		Sanctus (ohne Benedictus)	E
	CV 177	1. und 2. Kyrie	E
	CV 184	Requiem (ganz, bis auf einige Textpassagen)	

CV 305	Kyrie	E
CV 307	Kyrie	E
CV 308	Kyrie	E
	Gloria ... voluntatis	E
	Quoniam ... Jesu Christe	
	Amen	
	descendit de caelis (vorher Stimmen-	
	wechsel SA/TB; siehe unten)	
	Crucifixus ... sepultus est	
	Et resurrexit ... non erit finis	
	Et exspecto ... Amen	
	Sanctus (ohne Benedictus)	
CV 190	Agnus Dei	E
CV 192	Gloria ... voluntatis	E
CV 196	Kyrie	E
	Gloria ... voluntatis	E
	Laudamus ... gloriam	
	Quoniam ... Jesu Christe	
	Sanctus (ohne Benedictus)	
	Qui propter ... descendit de caelis	
	(vorher chorsolistisch, siehe unten)	
	Et resurrexit ... non erit finis	E
	Et unam ... Amen	
	Agnus Dei (3.) ... pacem	
CV 312	Kyrie	E
CV 200	1. und 2. Kyrie	E
CV 334	1. und 2. Kyrie	E
CV 202	Kyrie	E
	Gloria ... Filius Patris	E
	Qui tollis ... miserere nobis	E
	Quoniam ... Amen	E
	Credo ... factus est	E
	Et resurrexit ... mortuorum	E
	Et vitam venturi ... Amen	E

		Sanctus et O salutaris hostia	E
		Agnus Dei	E
	CV 210	Agnus Dei	E
	CV 211	Kyrie	E
		Gloria	E
		Credo ... descendit de caelis	E
		Crucifixus ... sepultus est	
		Et resurrexit ... Amen	
		Sanctus	E
		O salutaris hostia	E
		Agnus Dei	E
	CV 213	Sanctus	E
	CV 217	Kyrie	E
STTB	CV 174	Qui tollis ... miserere nobis	
		Amen (Gloria	
SAT	CV 184	sed signifer ... lucem sanctam	
STB	CV 145f	1. und 2. Kyrie	E
		Gloria ... voluntatis	E
		Gloria ... voluntatis (3. Satz)	E
		Credo ... descendit de caelis	E
		Crucifixus ... sepultus est	E
		Et resurrexit ... finis	
		Confiteor ... peccatorum	
		Et vitam venturi ... Amen	E
		Sanctus (ohne Benedictus)	E
	CV 302	Kyrie	E
	CV 332	Kyrie	E
	CV 332	Sanctus	E
	CV 308	Benedictus	
	CV 222	Kyrie	E
		Gloria	E
		Crucifixus ... sepultus est	
		Sanctus	E
		O salutaris hostia	E
		Agnus Dei	E

TTB	CV 188	Kyrie	E
	CV 333	Kyrie	E
	CV 337	Agnus Dei	E
	CV 239	Requiem (manche Stellen allerdings vier- bzw. fünfstimmig)	
SA	CV 184	Recordare ... illa die	
		Juste judex ... rationis	
		Qui Mariam ... spem dedisti	
	CV 308	Et in unum ... unigenitum	
		genitum ... facta sunt	
		qui propter nos homines et propter nostram salutem	
	CV 211	Et incarnatus est ... factus est	
TT	CV 239	sed signifer ... lucem sanctam	
TB	CV 176a	Kyrie	E
	CV 184	Preces meae ... cremer igne	
	CV 308	Credo ... et invisibilium	
		Et ex Patre ... de Deo vero	
		qui propter nos homines et propter nostram salutem	
	CV 202	Crucifixus ... sepultus est	
	CV 222	genitum ... descendit de caelis	
S	CV 196	Credo ... invisibilium	
	CV 222	Et incarnatus est ... factus est	
A	CV 196	genitum ... facta sunt	
T	CV 184	Quaerens ... non sit casus	
	CV 196	Et in unum Dominum ... unigenitum	
	CV 222	Et in unum Dominum ... unigenitum	
		Deum de Deo, lumen de lumine	
B	CV 184	Ingemisco ... Deus	
	CV 196	Et ex Patre ... de Deo vero	
	CV 222	Credo ... visibilium	
		Et ex Patre ... omnia saecula	
		Deum verum de Deo vero	

Auffallend ist die Vielfalt der solistischen Besetzung in 15 Varianten von einer Stimme bis sechs Stimmen. Besonders häufig sind die Besetzungen SATB und STB vorzufinden. Eine Vorliebe hinsichtlich solistischer Besetzung hat Cherubini für das "O salutaris hostia", das insgesamt neunmal solistisch und zudem in acht verschiedenen Besetzungen auftritt. Weiterhin fallen das "Et incarnatus est ..." und das "Et in Spiritum Sanctum ..." auf, die je fünfmal solistisch gestaltet sind.

Bei den den Solisten und dem Chor zugeteilten Sätzen oder Passagen sind neun verschiedene Besetzungen vorzufinden. Am häufigsten tritt das Soloquartett (SATB) mit dem Chor (SATB) bzw. das Terzett (STB) mit dem Chor (STB) auf. Bemerkenswert ist sicherlich, daß von den 22 Textstellen zwölf dem Gloria entstammen, daß weiterhin fünfmal das Agnus Dei in dieser Besetzung (Soli und Chor) gestaltet ist.

Bei den dem Chor zugeteilten Stellen sind sechzehn verschiedene Besetzungen vorzufinden. Sie reichen von den verschiedenen Formen der Einstimmigkeit bis zur Fünfstimmigkeit. Einmal wird der Doppelchor (SATB/SATB) gefordert (CV 139). In der Besetzungsart überwiegt der vierstimmige Chor mit SATB, dann der dreistimmige Chor mit STB.

Hinsichtlich der Chronologie verzichtet Cherubini mit zunehmendem Alter auf die solistische Besetzung einzelner Textstellen. Solistisch besetzte Einzelsätze oder Passagen finden sich insbesondere in den Messen aus den Jahren 1808/09 (CV 145f), 1811 (CV 155) und 1816 (CV 174). In den Messen aus den Jahren 1819 (CV 202), 1821 (CV 211) und 1825 (CV 222) verzichtet er völlig auf solistische Besetzung, wie auch in den beiden Totenmessen aus den Jahren 1816 (CV 184) und 1836 (CV 239). Nur in dem Messefragment von 1830 ist nochmals im Gloria (CV 335) die Mitwirkung von Solisten (TTB) gefordert.

2. Der Vokalsatz

Im Messenschaffen Cherubinis finden sich hinsichtlich des Vokalsatzes neben ausgeprägter kontrapunktischer und homorhythmischer Satzweise Zwischenformen verschiedener Art. Zunächst soll am drei- und vierstimmigen Satz die mehr kontrapunktische Satzweise untersucht werden.

Daß Cherubini in der kontrapunktischen Kompositionstechnik geschult war, belegt er selbst in dem Vorwort zu dem schon erwähnten "Catalogue général", in dem es u. a. heißt: "Vers l'année 1777 ou 1778, j'obtins une pension du grand-duc Léopold pour continuer mes études et me perfectionner sous le célèbre Joseph Sarti, avec lequel j'ai travaillé pendant trois ou quatre ans. C'est par les conseils et les leçons de ce grand maître que je me suis formé dans le contre-point et dans la musique dramatique" (1

Aber schon vor diesen vertiefenden Studien muß Cherubini in der kontrapunktischen Kompositionstechnik und auch anderen Techniken unterrichtet worden sein, denn in seinen Jugendmessen aus den Jahren 1773 (CV 1), 1774 (CV 2) und 1775 (CV 3) finden sich mehrere Fugen. Über diesen vor 1777 bzw. 1773 erhaltenen Unterricht gibt Cherubini in dem erwähnten Vorwort zum "Catalogue général" ebenfalls Auskunft: "J'ai commencé à apprendre la musique à six ans, et la composition à neuf ans; la première m'a été apprise par Barthélemi Cherubini, mon père, professeur de musique; mes deux premiers maîtres de la seconde furent Barthélemi Felici et Alexandre Felici, son fils. Après leur mort, j'eus pour maître Pierre Bizarri et Joseph Castrucci" (2).

---

1) Bottée de Toulmon, S. 1 - 2.
2) Bottée de Toulmon, S. 1.

Wie im Quellenverzeichnis erwähnt (s. S. 13 - 15), sind uns die Jugendmessen z. Zt. nicht zugänglich. Richard Hohenemser (1) hat sie vor ihrer Auslagerung aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-BDR-Bds) noch einsehen können und gibt genaue Auskunft darüber, welche Teile dieser Messen als Fugen gestaltet sind:

CV 1: Christe eleison
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen. (Fugato)
CV 2: 2. Kyrie eleison
Amen (Gloria)
CV 3: 2. Kyrie eleison
Amen (Gloria)

In den uns zugänglichen Werken finden sich in folgenden CV fugierte Passagen:

CV 139: Et vitam venturi saeculi. Amen.
CV 145f: Christe eleison
In gloria Dei Patris. Amen.
Et vitam venturi saeculi. Amen.
Dona nobis pacem.
CV 155: 2. Kyrie eleison
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.
Amen (Credo)
Dona nobis pacem
CV 174: Amen (Gloria)
CV 184: Quam olim Abrahae
CV 196: Amen (Credeo)
CV 239: Quam olim Abrahae

Die Übersicht zeigt, daß Cherubini, wie in den Messen dieser Zeit oft üblich, den Schluß des Gloria und des Credo fugiert gestaltet. Daneben fallen die fünf Fugen innerhalb des Kyrie auf.

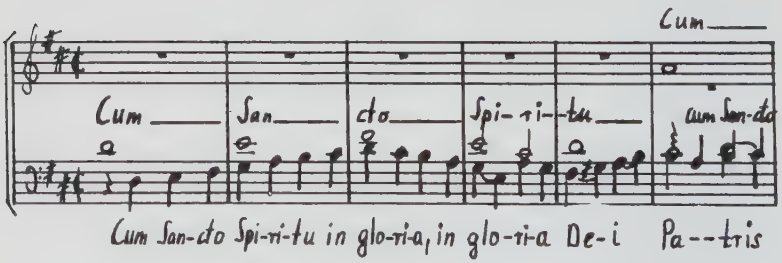
---

1) Hohenemser, S. 4 - 12.

Hinsichtlich der Chronologie fällt auf, daß Cherubini bis zum Jahre 1816, in dem Jahre, in dem er neben Lesueur Surintendant der "chapelle royale" wurde, sehr viele Fugen schrieb, daß er dann in seinem Messenschaffen aber nur noch in zwei Werken (CV 196 und CV 239) fugenmäßig arbeitete.

Teilweise sind die Fugen streng gearbeitet. Ein Musterfall dieser Art ist die dreistimmige Fuge über "Christe eleison" in CV 145f mit drei Durchführungen. Zu den strengen Fugen zählen auch diejenigen in CV 139, CV 155 (2. Kyrie eleison), CV 174 und CV 196.

Als Doppelfugen sind das "In gloria Dei Patris. Amen" in CV 145f, das "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen" in CV 155 und das "Quam olim Abrahae" in CV 184 gestaltet. Die beiden Themen in diesen Doppelfugen sind immer, wie ein Beispiel verdeutlichen soll, gegensätzlicher Ausprägung: CV 155, Credo



Als freie Fugen kann man das "Et vitam venturi saeculi. Amen" in CV 145f und das "Dona nobis pacem" in CV 145f und CV 155 bezeichnen. Strenge Fugenexpositionen wechseln ab mit Zwischenspielen mit neuem musikalischem Material, homorhythmischen Passagen, längeren Zwischenspielen. Insgesamt ist hier das Bestreben nach Abschnittsbildung zu erkennen.

Daneben finden sich insbesondere in den frühen Werken noch manche Fugenexpositionen.

Auch in schriftlichen Äußerungen setzte sich Cherubini mit der Fugentechnik auseinander. Im Alter von 75 Jahren veröffentlichte er 1835 den "Cours de contrepoint et de fugue" (1). Man könnte annehmen, daß Cherubini in diesem Werk u. a. die in den Messen angewandte kontrapunktische Kompositionstechnik als die gültige zusammenfaßt. Dem ist nicht so; dies ist auf den Adressatenkreis des Lehrbuches zurückzuführen. Dazu heißt es im Vorwort: "En commençant ce Cours, je suppose l'Elève déjà instruit dans la Théorie des accords et par conséquent de l'harmonie. Je lui fais donc entreprendre sur le champ de contre-point rigoureux, non celui qui suivait la tonalité du Plain-chant et qu'ont pratiqué les anciens Compositeurs, mais le contre-point rigoureux moderne, c'est-à-dire suivant la tonalité actuelle, ce qui amenera l'Elève insensiblement à se rendre familier l'art de faire la Fugue, qui est le fondement de la composition. Il est nécessaire que l'Elève soit contraint de suivre des préceptes sévères afin que par la suite composant dans un système libre, il sache comment et pourquoi son génie, s'il en a, l'aura obligé de s'affranchir souvent de la rigeur des premieres règles" (2).

Nur gegen Schluß dieses Werkes, S. 170 - 195, bringt Cherubini ein einziges Beispiel aus seinen Messenkompositionen. Es ist die Fuge über "Et vitam venturi saeculi. Amen" aus dem Credo a cappella CV 139 aus den Jahren 1778/79 bzw. 1806, die er jeweils kommentiert, wie das folgende Beispiel des Beginns der Fuge zeigen soll:

---

1) Luigi Cherubini: Cours de contrepoint et de fugue. Paris o. J. (1835).
2) Cherubini, S. 1.

FUGUE DU TON TRÈS DEVELOPPÉE à 8 PARTIES à 2 CHOEURS.

Zu dem Lehrbuch, das Cherubini der "Académie des Beaux-Arts" präsentierte, existiert eine "Note", die Pougin (1) veröffentlicht hat und die zeigt, wie Cherubini sein Lehrwerk, das übrigens schnelle Verbreitung fand, verstand:

"C'est une erreur de croire qu'il existe deux sortes de contrepoints, savoir: celui d'Allemagne et celui d'Italie. Il n'y a au contraire aucune différence, car le contrepoint est unique et semblable dans tous ces pays. Voir les traités publiés par Fux, Albrechtsberger, Beethoven en Allemagne, le père Martini, le père Mattei et autres en Italie, ainsi que Fétis et moi en France. Tous ces traités renferment exactement les mêmes principes et les mêmes préceptes. Le contrepoint est, pour ainsi dire, la véritable grammaire de la science musicale. C'est par lui qu'on acquiert la faculté d'écrire purement et vigoureusement la composition. Aussi, lorsqu'on possède à fond le contrepoint et la fugue, est-on certain d'être un savant compositeur; l'on en sait assez alors pour se livrer aux impulsions du génie, de l'imagination, pour aborder ce qu'on appelle la haute composition, soit vocale, soit instrumentale. C'est alors que les genres italien, allemand ou français peuvent être embrassés selon le choix, le goût et les affections d'un jeune compositeur. Mais il faut avant tout qu'il ait appris le contrepoint, tel qu'il a été mentionné ci-dessus.
J'espère que la Commission à laquelle je soumets ces observations me fera l'honneur de les apprécier, et qu'elle me rendra assez justice par rapport à mon expérience en musique. Je fais donc ici ma profession de foi en déclarant que dans ce Traité sur le contrepoint je suis scrupuleusement les mêmes principes que les Fux, les Albrechtsberger, les Martini, les Mattei et tant d'autres. Je désire que l'enseignement du contrepoint soit démontré également dans l'établissement que j'ai l'honneur de diriger.

L. Cherubini".

---

1) Pougin, 1882, S. 330.

In der "Note" wird u. a. neben Beethoven (1) auch Fux (2) genannt. Hinsichtlich der Kompositionstechnik der Messen heißt es bei Fux: "Denn ein längerer Text, wie das Gloria und Credo, will eine andere Art der Composition haben, als da bey jedem Satz der Worte auch ein neuer Satz der Melodie anzubringen ist" (3).

Wie im Kapitel "Das Verhältnis von textlicher und musikalischer Gliederung" beobachtet, ordnet Cherubini im Gloria und im Credo zwar nicht jedem Wortsatz einen neuen "Satz der Melodie" zu, da die Sätze größtenteils in der bogenförmigen Anlage strukturiert sind, aber er verfährt teilweise in der von Fux geforderten Weise. Insbesondere trifft das im Credo auf den Textteil bis "descendit de caelis" in CV 145f und CV 155 zu. Überwiegend in dieser Technik ist die genannte Textstelle in CV 174 behandelt. Im Gloria sind insbesondere in CV 202 die Textgruppen "Gloria . . . Filius Patris" und "Quoniam . . . Amen" überwiegend derart gestaltet. Auf kurzen Strecken ist in den genannten Werken und in allen anderen Werken im Gloria und im Credo, aber auch in den anderen Messensätzen, diese Kompositionstechnik angewandt.

In der Regel verfährt Cherubini derart, daß eine zusammenhängende Textstelle mit imitatorischem Beginn homorhythmisch abschließt, worauf sich ein neuer Imitationsabschnitt mit neuem musikalischem Material anschließt. Die Imitationsabschnitte schließen teilweise mit dem Ganzschluß, was zu einer deutlichen Abschnittsbildung führt. Ausgeprägt ist dies in den Credomessen CV 145f und 155.

---

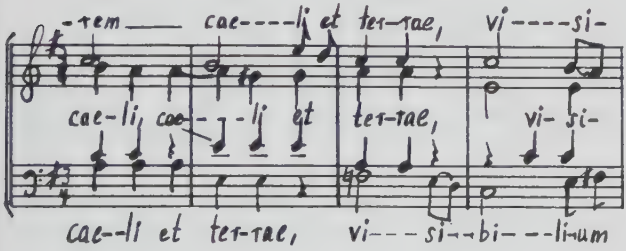
1) Der Hinweis auf Beethoven kann sich nur auf die von Ignaz von Seyfried 1832 in 1. Auflage herausgegebene Publikation "Ludwig van Beethovens Studien im Generalbaß, Contrapunkt und in der Compositionslehre, aus dessen handschriftlichem Nachlaß gesammelt. . ." beziehen.

2) Der Hinweis auf Fux meint selbstverständlich die Publikation: Johann Joseph Fux/Lorenz Mizler: Gradus ad parnassum . . ., Leipzig 1742.

3) Fux/Mizler, S. 185 - 186.

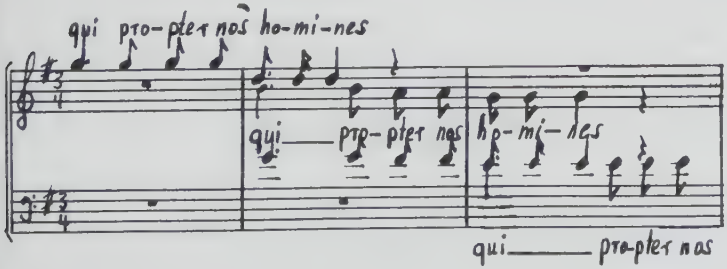
Teilweise sind die Imitationsabschnitte durch instrumentale Zwischenspiele getrennt bzw. eingeleitet. In anderen Fällen sind die Imitationsabschnitte verschränkt: die erste Stimme des neuen Imitationsabschnittes beginnt, bevor der vorherige Abschnitt abgeschlossen ist. In dem angeführten Beispiel beginnt bei "visibilium" der neue Abschnitt:

CV 155, Credo



Der Einsatz der Imitation wird häufig durch Terz- und Sextparallelen klanglich unterstützt. Im folgenden Beispiel imitieren Alt und Tenor den Sopran:

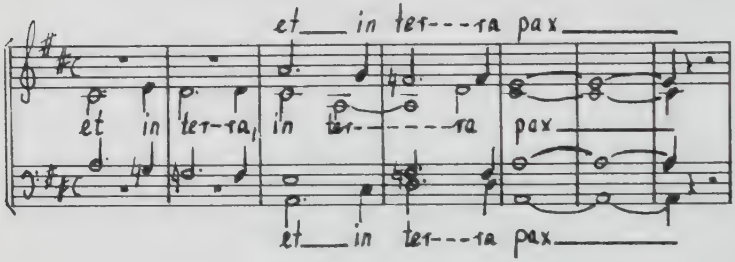
CV 155, Credo



Auffällig ist die Zusammenfassung der Stimmen zu Gruppen. Frauenstimmen imitieren die Männerstimmen bzw. umgekehrt, Innenstimmen werden von den Außenstimmen imitiert bzw. umgekehrt. Im vorlie-

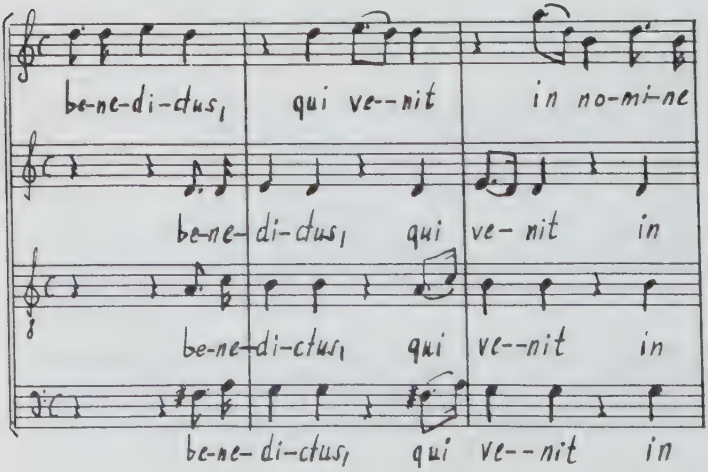
genden Beispiel liegt noch eine Besonderheit darin, daß der Sopran den Tenor, der Baß den Alt imitiert:

CV 155, Gloria



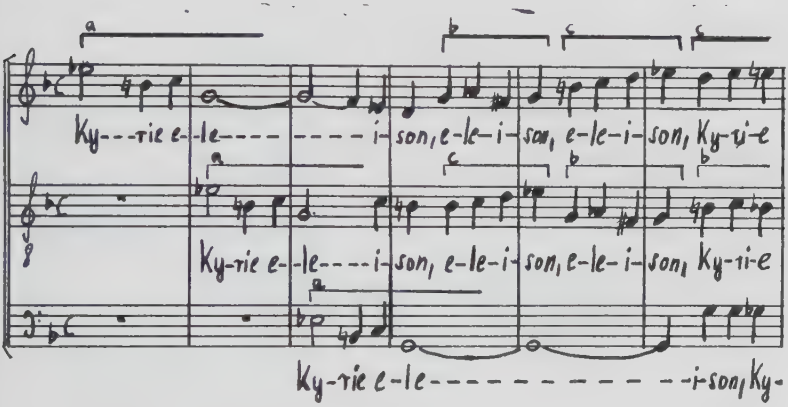
Häufig kommt es vor, daß drei Stimmen als geschlossene Gruppe einer einzelnen Stimme gegenübertreten, wobei eine Stimme, in unserem Beispiel der Alt, wörtlich in der Oktav imitiert, während die anderen Stimmen mehr als freie Imitation verstanden werden können:

CV 155, Benedictus



Das Nachahmungsintervall ist wie auch in der Fugenexposition oft die Quinte; daneben sind auch Imitationen in fast allen anderen Intervallen vorzufinden. Bemerkenswert sind Nachahmungen im Einklang oder in der Oktav, wie im unten angeführten Beispiel:

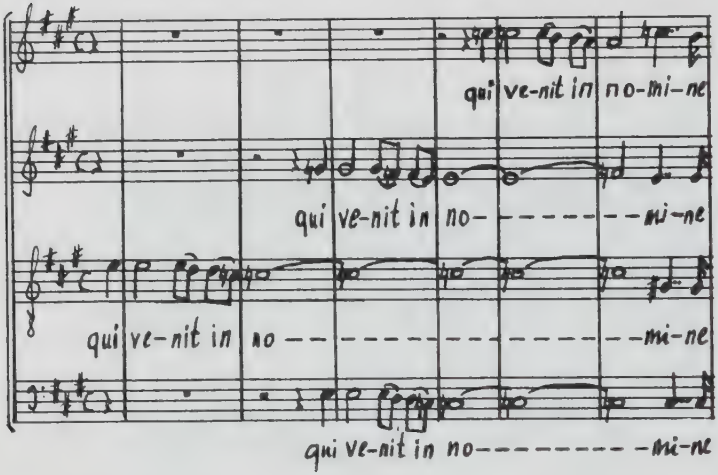
CV 145f, Kyrie



Die Einbeziehung von textlicher und melodischer Wiederholung bei solchen Imitationen läßt es geboten erscheinen, hier von einer nachdrücklichen, emphatischen Imitation zu sprechen. Daneben ist der kreuzweise Wechsel der Imitationsabschnitte b und c bemerkenswert. Weiterhin zeigt obiges Beispiel auch, daß Cherubini daran gelegen ist, die Nachahmung dadurch zu verdeutlichen, daß die zuerst am Satz beteiligte Stimme auf ihrem Ton verharrt, wenn die nachahmende Stimme dazutritt.

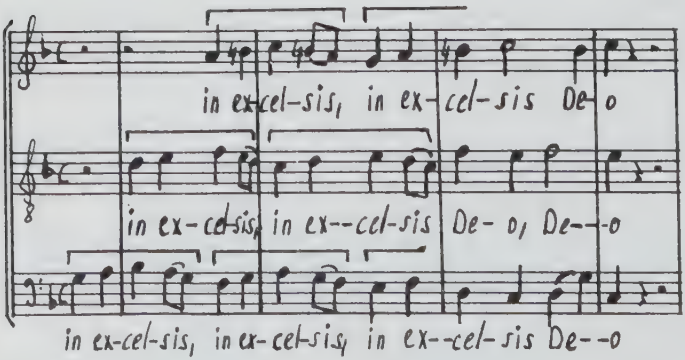
Ganz offensichtlich wird das im vorigen Beispiel beschriebene Verfahren bei folgender Stelle, in der Alt und Baß - wiederum im Terzabstand - den Tenor über dessen Halteton imitieren:

CV 202, Sanctus



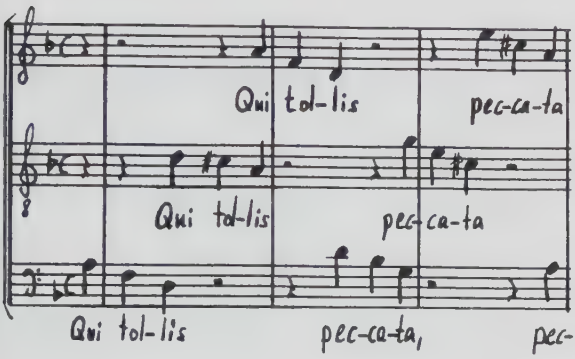
Gelegentlich wird der Melodieabschnitt auch in der eigenen Stimme als Sequenz wiederholt:

CV 145f, Gloria



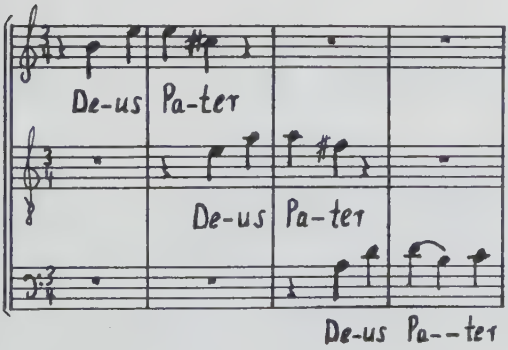
Eine weitere Spielart der Imitation ist im folgenden Beispiel zu erkennen. Die Art und Weise wie hier die kurzen Melodieabschnitte im mehrstimmigen Satz gebracht werden, erinnert auffällig an die imitatorischen Abschnitte in der konzertierenden Kirchenmusik des frühen 17. Jahrhunderts (1):

CV 145f, Gloria



Im Bestreben nach äußerster Klarheit wird an einigen Stellen nur der jeweilige Imitationsgedanke gebracht:

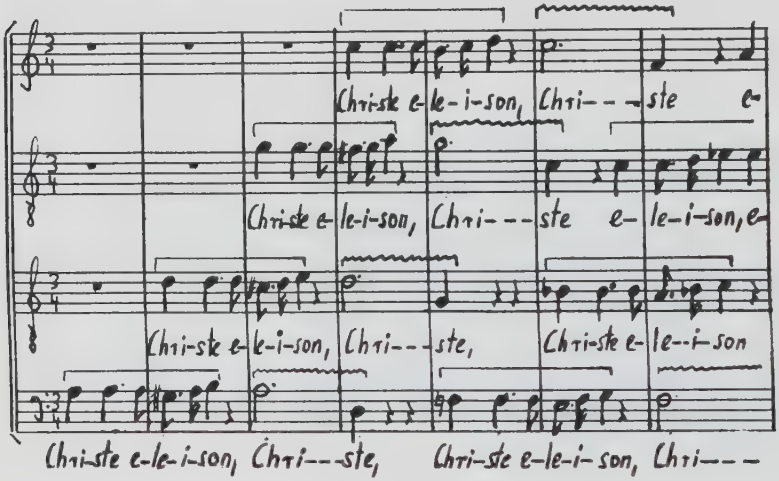
CV 155, Gloria



1) Vergl. hierzu Massenkeil, S. 92 - 107.

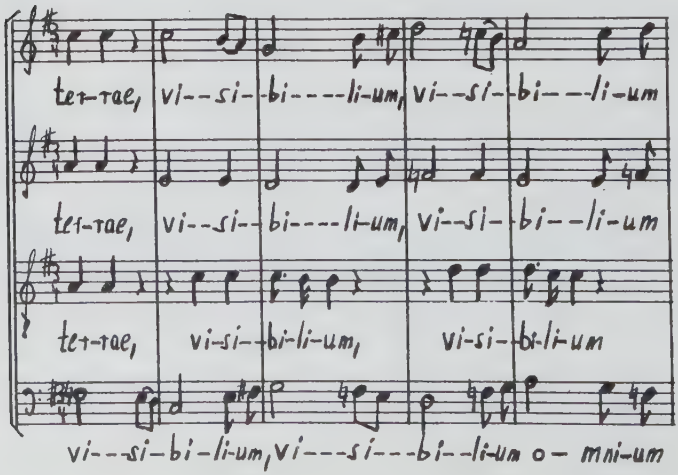
Eine Variante der Imitation ist die, daß mit zwei Imitationsgedanken gearbeitet wird, die sich, wie im angeführten Beispiel, streng folgen:

CV 174, Kyrie



Häufig kommt es vor, daß im vierstimmigen Satz nicht alle Stimmen an der Imitation beteiligt sind. Im unten angeführten Beispiel imitiert der Sopran den Baß, der Alt kommt verstärkend dazu, der Tenor ist eigenständig geführt:

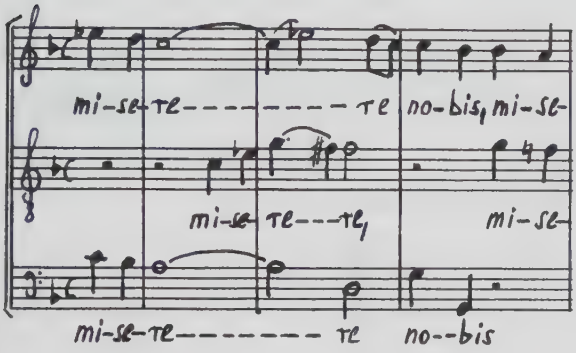
CV 155, Credo



Eine weitere Variante der Imitationstechnik ist die, daß der ganze Satz kanonisch gestaltet ist, wie wir es bereits im Credo von CV 202 (s. S. 170) beobachtet haben.

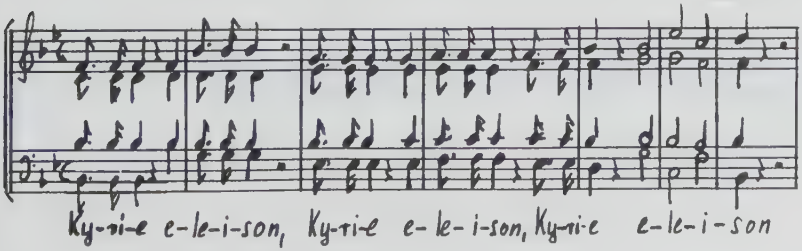
An einigen Stellen wird das Prinzip der Imitation leicht in der Gegenbewegung angedeutet:

CV 145f, Gloria



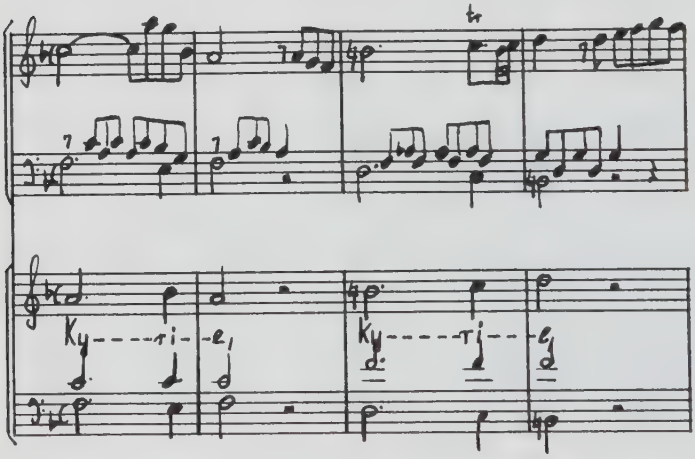
Der bisher beschriebene imitatorische Vokalsatz nimmt im Messenschaffen Cherubinis den breitesten Raum ein. Daneben ist die akkordische Homorhythmik ebenfalls in allen Werken vorzufinden. Insbesondere die kleinen Werke sind teilweise vollständig in dieser Art gestaltet. Von den Messen ist CV 211 (Messe brève) zu nennen, in der sich über längere Passagen hin rein akkordische Homorhythmik vorfindet, wie z. B. zu Beginn der Kyrie:

CV 211, Kyrie



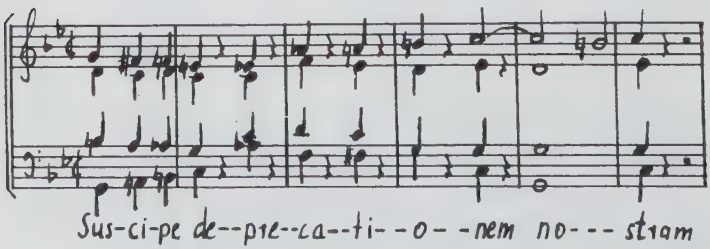
Passagen dieser Art sind teilweise vom Orchester colla parte unterstützt, teilweise tritt dem akkordischen Chorsatz auch eine bewegtere Begleitung gegenüber:

CV 145f, Kyrie



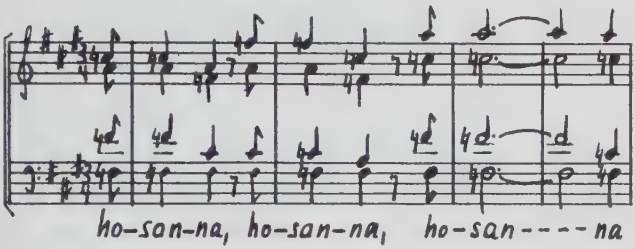
Den akkordischen Satz gestaltet Cherubini in der **Stimmführung** in der Regel sehr eng, oft finden sich, wie im angeführten Beispiel, Sekundfortschreitungen:

CV 211, Gloria



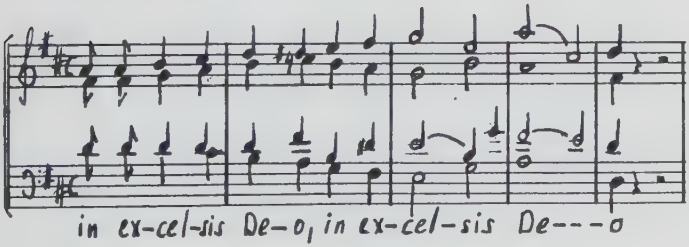
Gelegentlich sind Passagen mit größeren Sprüngen vorzufinden, besonders im Baß, der quinttonal fortschreitet. Sprünge in der Stimmführung finden sich größtenteils in akklamatorisch gearbeiteten Passagen:

CV 155, Sanctus



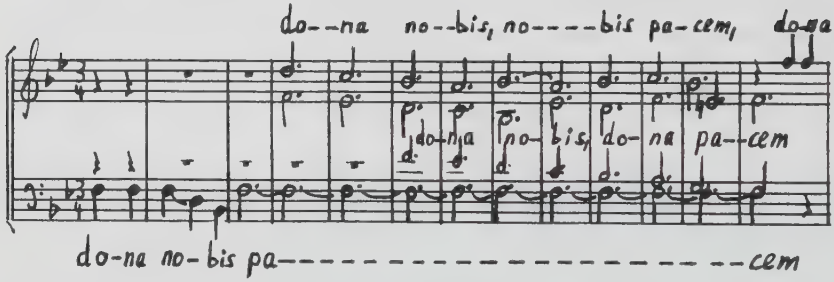
Die im strengen Satz geforderte Gegenbewegung der Stimmen wird von Cherubini streng eingehalten. Dies führt zu Chorsatzverengungen und, wie in unserem Beispiel, zu Chorsatzweitungen:

CV 155, Gloria



Häufig kommt es vor, daß eine Stimme, meistens der Baß, als Orgelpunkt geführt ist. Über ihn sind die anderen Stimmen dann bewegt geführt:

CV 211, Agnus Dei

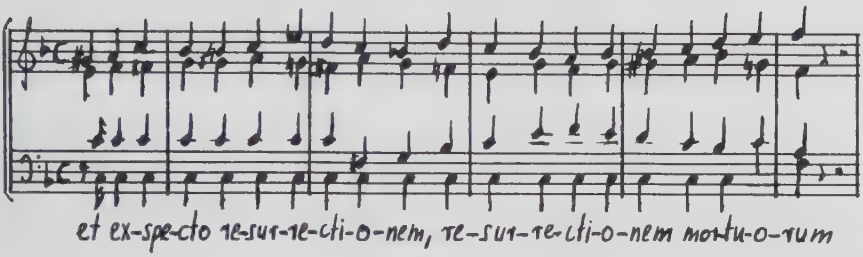


Während in dem oben angeführten Beispiel, das in seiner Gestaltung sicherlich vom Bestreben getragen ist, die Bitte um Frieden sinnfällig auszudrücken, der Baß nur tonal-fundierende Funktion hat, sind sonst überwiegend Beispiele vorzufinden, in denen es zu tonalen Spannungsverhältnissen kommt:

CV 155 Qui tollis

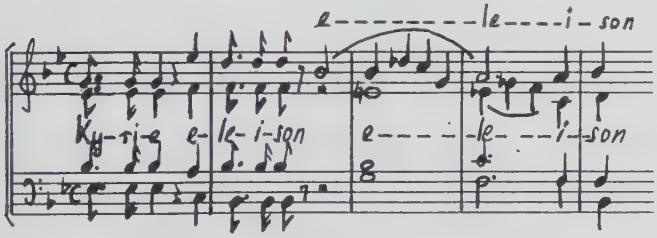
Eine weitere Variante ist teilweise die, daß, wie im angeführten Beispiel, der Orgelpunkt in Tonrepetitionen aufgelöst ist:

CV 211, Credo



Oft kommt es zu Bildungen, in denen eine der Chorstimmen zu dem akkordischen Satz der anderen bewegt geführt ist:

CV 211, Kyrie



An einigen Stellen sind die Stimmen zu Gruppen zusammengefaßt:

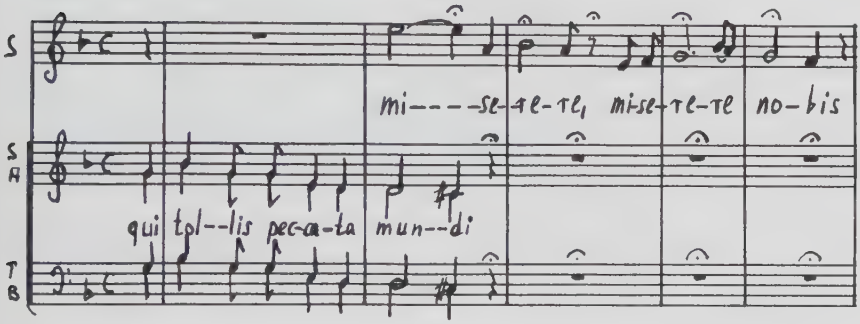
CV 155, Gloria

Wenn Solisten und Tutti gleichzeitig am Satzgeschehen beteiligt sind, werden sie überwiegend konzertierend geführt. Im angeführten Beispiel konzertiert das Solistenquartett in je unterschiedlicher Besetzung mit dem Tutti:

CV 174, Gloria

Als weiteres Beispiel sei eine Stelle aus CV 192 angeführt, in dem der vierstimmige Chor mit dem Solosopran konzertiert:

CV 192, Gloria



Eine besondere Erscheinung im Rahmen der homorhythmischen Satzweise ist das Unisono, das bei Cherubini - siehe auch obiges Beispiel - in allen Messen gelegentlich zur Anwendung gelangt, wie wir bereits im Kapitel "Musikalischer Ausdruck spezieller Sinngehalte" (s. S. 263 ff.) beobachtet haben.

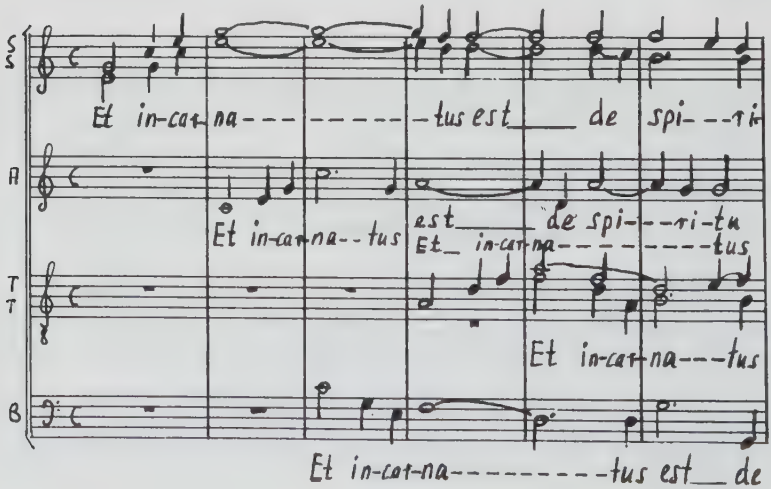
Die bisherigen Feststellungen hinsichtlich des Vokalsatzes bezogen sich bis auf wenige Ausnahmen auf den Chorsatz, treffen teilweise aber auch auf die solistisch gestalteten Passagen zu. Abschließend sei auf einige bemerkenswerte solistische Sätze (sechsstimmiger Ensemblesatz, Quartett, Trio, Duett, Solo) hingewiesen.

Ganz allgemein heben sich die solistischen Teile von den chorischen Teilen einerseits durch größere Melodiesprünge, andererseits durch Verzierungen, weiterhin durch gelegentlich auftretende melismatische Passagen ab.

Sechsstimmiger Satz

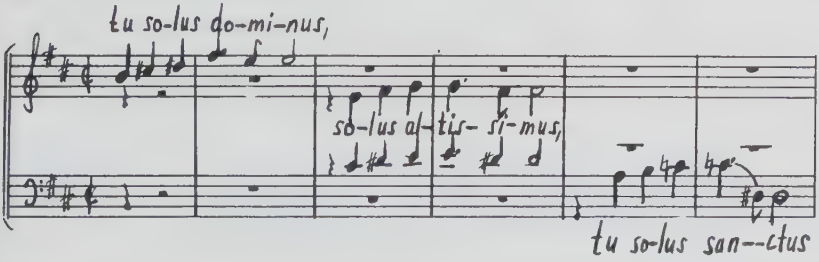
Das "Et incarnatus est . . ." in CV 155 ist das einzige sechsstimmige Werk (SSATTB) überhaupt im Messenschaffen Cherubinis. Zu Beginn ist der Satz dreistimmig, das "Et incarnatus est . . . virgine" ist den Frauenstimmen (SSA), das "et homo factus est" den Männerstimmen (TTB) zugewiesen. Nachdem der Text zweimal derart behandelt ist, kommt es bei der dritten Aufnahme zur Sechsstimmigkeit, und zwar in der bereits beschriebenen imitatorischen Setzweise, die schließlich zum vollen homophonen Klang führt. Auffallend sind in dem angeführten Beispiel auch die Terzparallelen in Sopran 1/2 und Tenor 1/2:

CV 155, Et incarnatus est



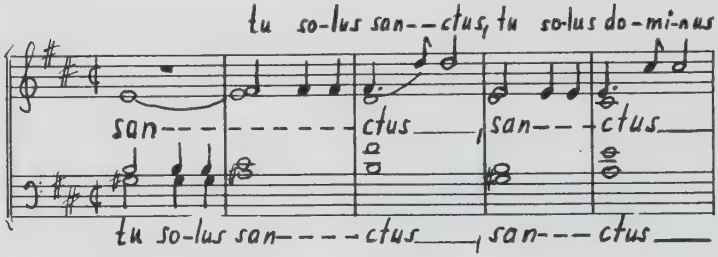
Quartett

Innerhalb der Quartette ist auffallend, daß die einzelnen Stimmen überwiegend nicht gleichzeitig, sondern alternierend auftreten, so daß Vierstimmigkeit selten zustandekommt. Ein Ausschnitt aus dem "Quoniam tu solus sanctus" von CV 155 soll dies verdeutlichen:



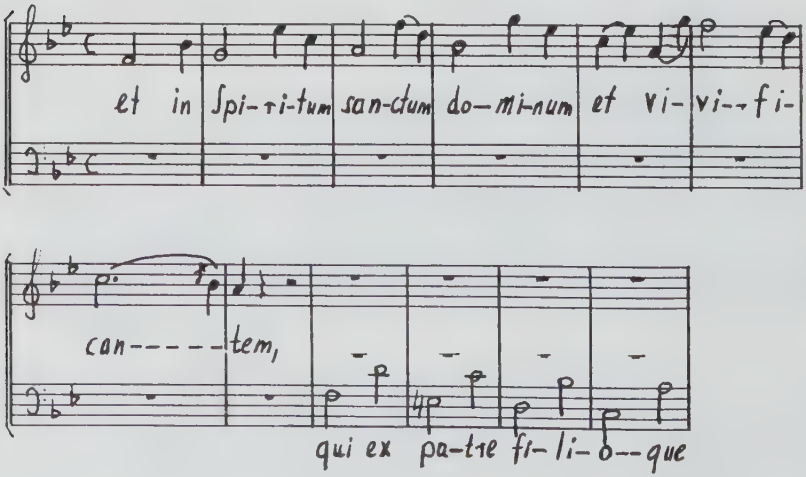
Bemerkenswert ist in diesem Satz auch eine Stelle, in der gegen den akkordischen Satz der Unterstimmen die Oberstimme bewegter geführt ist, was in den solistischen Teilen des öfteren vorkommt:

CV 155, Quoniam tu solus sanctus



Trio

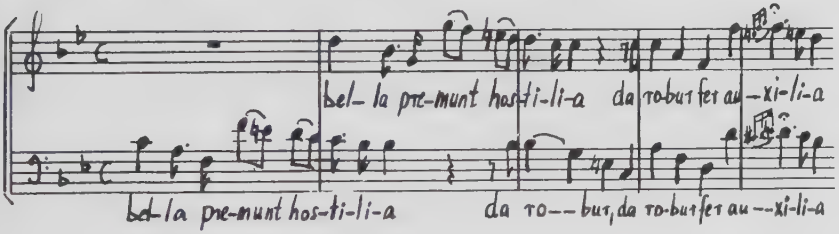
Auch innerhalb der dreistimmigen solistischen Teile ist die Erscheinung anzutreffen, daß die Stimmen öfter nacheinander als miteinander auftreten. Als Beispiel für das Nacheinander von Stimmen und zusätzlich für große Tonsprünge und Verzierungen sei das "Et in Spiritum" aus CV 145 angeführt:



Weiterhin fällt bei den dreistimmig gestalteten Teilen auf, daß Cherubini hier in besonderem Maße imitatorisch arbeitet.

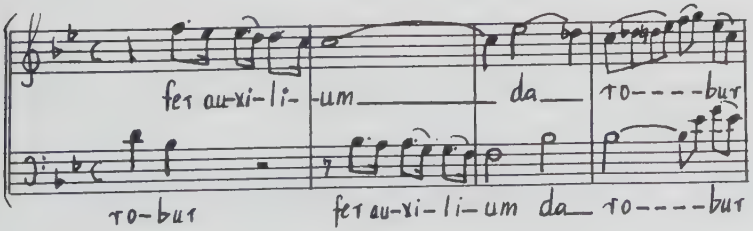
Duett

Das Duett nimmt innerhalb der solistischen Teile den kürzesten Raum ein. In CV 196 z. B. duettieren Sopran und Alt nur 6 Takte den Text "Benedictus qui venit in nomine Domini", wobei der Alt kanonisch in der Unterquart geführt ist. In dem selbständigen Satz "O salutaris hostia" von CV 174 sind die Gestaltungen vielfältiger. Im unten angeführten Beispiel werden die Stimmen (ST) im steten Wechsel eingeführt:



Ruhe in der einen, Bewegung in der anderen Stimme kennzeichnen folgende Stelle aus demselben Werk:

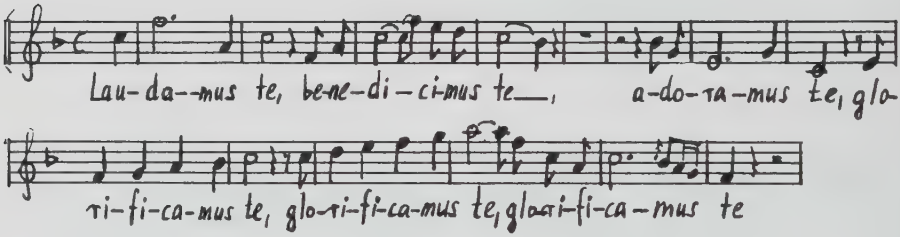
CV 174, O salutaris hostia



Solo

Bei den längeren solistischen Passagen fallen weite Tonsprünge und Verzierungen auf; weiterhin liegt bei diesen Passagen, wie auch in dem angeführten Beispiel, des öfteren eine ariose Gestaltung vor:

CV 192, Gloria



Die Gestaltung der solistischen Teile zeigt nur vereinzelt opernhafte Gestaltungselemente. Im übrigen sind die "O salutaris hostia"-Kompositionen der Ort, wo Cherubini in besonderem Maße solche Elemente einsetzt. Als Beispiel sei der Beginn von CV 223 mitgeteilt:

O SALUTARIS.

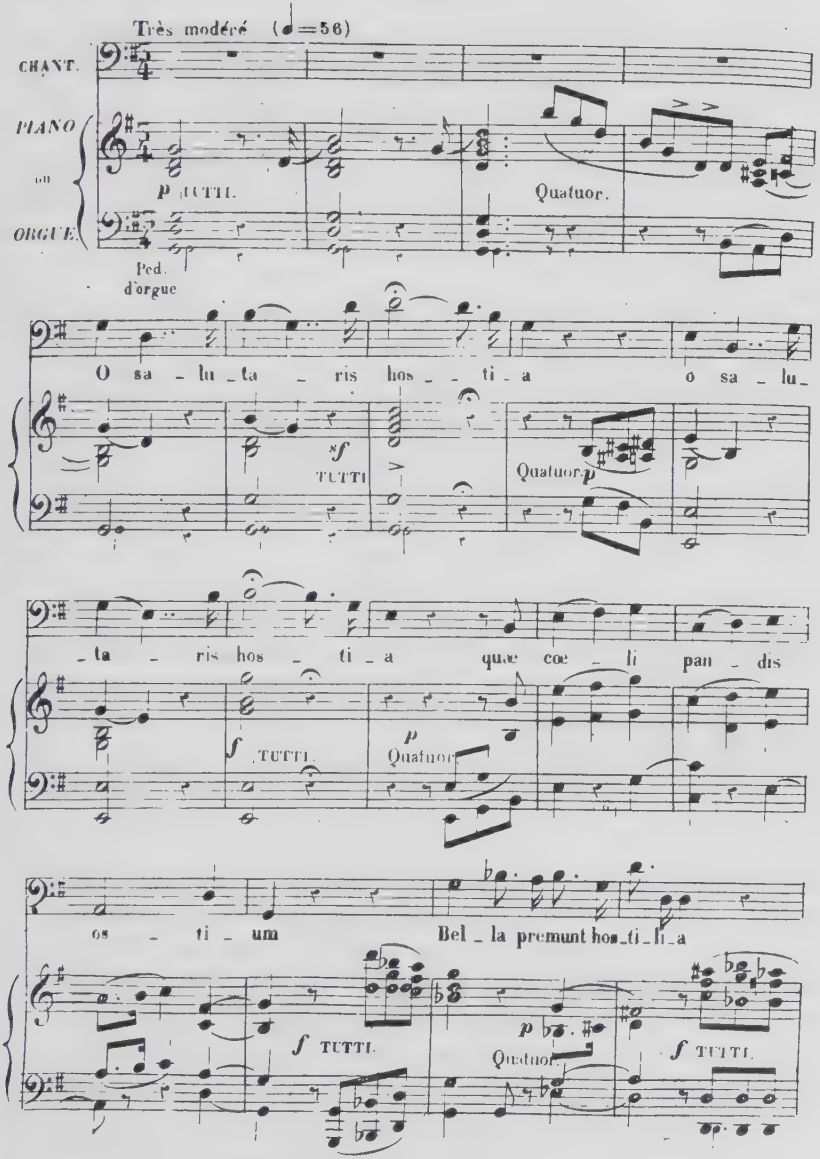
Solo pour voix de Basse.

par

L. CHERUBINI.

(1826)

Hautbois.
Cors en UT.
Bassons.
Quatuor.

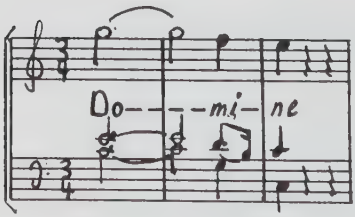


Zum Schluß sei noch auf eine Erscheinung hingewiesen, die bei Cherubini in allen Messen vereinzelt in solistischen und chorischen Teilen auftaucht: die a-cappella-Satzweise. Gemeint ist damit nicht der a-cappella-Stil des 17. Jahrhunderts, sondern vielmehr die unbegleitete Führung der Singstimmen. Zur Verdeutlichung soll eine Passage aus CV 145f näher beschrieben werden.

Im 2. Satz "Laudamus te . . ." von CV 145f ist die a-cappella-Satzweise des öfteren angewendet. Sie tritt bei folgenden Textstellen auf:

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domini Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Die unterstrichenen Textstellen sind in diesem Satz, der für Soli (STB) und Chor (STB) geschrieben ist, den Soli zugewiesen. Der bis zur ersten a-cappella-Stelle behandelte Text ist musikalisch recht bewegt, bei "Domine" tritt rhythmische Beruhigung ein:



Das zweite "Domine" ist ähnlich gestaltet. Es folgt ein zweitaktiges Zwischenspiel, "Domine" wird instrumental begleitet wiederholt, dann erscheint "Fili" a cappella. Wie das "Fili" schließt sich "Deus" dem dritten "Domine" an. Das "Agnus Dei" wird dann beim zweiten Auftreten der Textstelle a cappella gebracht. Es schließt zudem überraschenderweise den ganzen Satz ab, was die Textvorlage ja nicht vorsieht:

Längere unbegleitete Passagen finden sich im "Et incarnatus est . . ." in CV 155, in dem über Zweidrittel des Satzes a cappella ist, und in dem "Agnus Dei" von CV 308. Im letzten kirchenmusikalischen Werk Cherubinis, im Requiem CV 239 von 1836, ist das Graduale bis auf die dreitaktige instrumentale Einleitung vollständig a cappella. Ähnlich verhält es sich mit dem Pie Jesu, das bis auf die Einleitung, Einschübe in den deklamatorischen Pausen und das Nachspiel ebenfalls unbegleitet gestaltet ist. Hier zielt der Einsatz der a-cappella-Satzweise nicht punktuell zur Hervorhebung bestimmter Textstellen hin, wie wir es oben in CV 145f beobachtet haben, sondern dem a-cappella-Stil ähnlich wie in den kirchenmusikalischen Werken aus dem 18. Jahrhundert zur Abwechselung zu anderen Satzweisen von geschlossenen Stücken, dies ganz im Sinne der im 19. Jahrhundert aufkommenden Bewegung, die im unbegleiteten Gesang ein Ideal der kirchlichen Musik sah.

Literaturverzeichnis

Adam	Adolphe Adam: Derniers souvenirs d'un musicien. Paris 1859.
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1798 - 1848.
AMZ, NF	Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge. Leipzig 1863 - 1865.
Ambros	Wilhelm August Ambros: Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge. Leipzig 1874.
Antonicek	Teophil Antonicek: Das Musikarchiv der Pfarrkirche St. Karl Borromäus in Wien. Die Drucke. Wien 1968. (= Tabulae Musicae Austriacae Bd. IV.)
Bellasis	Edward Bellasis: Cherubini. Memorials Illustrative of His Life. London 1874.
Bellasis/ Rheinberger	Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Aus dem Englischen des Edward Bellasis übersetzt von Josef Rheinberger. Hrsg. von Hans-Josef Irmen. Regensburg 1972.
Berlioz, 1842	Hector Berlioz: Cherubini. In: Neue Zeitschrift für Musik 16. 1842. S. 106 - 107, 111 - 12, 222 - 224.
Berlioz, 1834	Hector Berlioz: Concerts du Conservatoire. In: Revue et Gazette musicale de Paris 1. 1834. S. 133 - 135.
Bischoff	Ludwig Bischoff: Cherubini. In: Niederrheinische Musik-Zeitung 9. 1861. S. 377 - 381, 409 - 412. 10. 1862. S. 1 - 4, 25 - 27, 33 - 35, 49 - 50.
Blom	Erich Blom: Stepchildren of Music. London [1925].

Bottée de Toulmon	Bottée de Toulmon (Hrsg.): Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini. Paris 1843.
British Catalogue	The British Catalogue of Music. Hrsg. von A. J. Wells. London 1957 ff.
Bülow	Hans von Bülow: Briefe und Schriften. Hrsg. von Marie von Bülow. 7 Bde. Leipzig 1895 - 1907.
Cherubini	Luigi Cherubini: Cours de contrepoint et de fugue. 2. Aufl. Paris o. J. (1836).
Confalonieri, 1966	Giulio Confalonieri: Il "Credo" a otto voci di Cherubini. In: Chigiana 23. Nuova Serie 3. 1966. S. 265 - 282.
Confalonieri	Giulio Confalonieri: Prigiona di un artista. Il romanzo di Luigi Cherubini. 2 Bde. Genua 1948.
Crowest	Frederick J. Crowest: Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini. London [1890] .
Damerini	Adelmo Damerini (Hrsg.): Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Florenz 1962. (= Historiae Musicae Cultores. Biblioteca XIX.)
Deane	Basil Deane: Cherubini. London 1965.
Dehn	Siegfried Wilhelm Dehn: Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Hrsg. von Bernhard Scholz. Berlin 1859.
Denne-Baron	Dieudonné Denne-Baron: Mémoires historiques d'un musicien. Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art. Paris 1862.
Deutsch	Otto Erich Deutsch: Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710 - 1900. Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe. Berlin 1961.

Deycks	Ferdinand Deycks: Rezension der Krönungsmesse A-Dur von 1825. In: Cäcilia 11. 1830. S. 111 - 116.
Dommer	Arey von Dommer: Handbuch der Musikgeschichte. Bearbeitet von Adolf Schering. 3. Aufl. Leipzig 1914.
Donà	Mariangela Donà: Messa Solenne in re minore di Cherubini. In: Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personnaggi. Mailand 1947 - 1950. S. 683 - 684.
Eitner	Robert Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 10 Bde. Leipzig 1900 - 1904.
Elwart	Antoine Elwart: Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique. Paris 1860.
Favre	George Favre: L'amitié de deux musiciens: Boieldieu et Cherubini. In: Revue Musicale 22. 1946. S. 217 - 225.
Fétis	François Joseph Fétis: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2. Auf. Bd. 2. Paris 1878.
Fink, 1831	Gottfried Wilhelm Fink: Rezensionen der Messen A-Dur (CV 222 von 1825) und C-Dur (CV 174 von 1816). In: Allgemeine Musikalische Zeitung 33. 1831. Sp. 461 - 465.
Fink, 1838	Gottfried Wilhelm Fink: Rezension des Requiem d-moll (CV 239 von 1836). In: Allgemeine Musikalische Zeitung 40. 1838. Sp. 519 - 521.
Florenz	Catalogo Generale delle opere musicali . . . d'Italia. Città di Firenze. Biblioteca del R. Istituto Musicale. Parma 1911.

Fux/Mizler	Johann Joseph Fux: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerckungen versehen und hrsg. von Lorenz Mizlern. Leipzig 1742. Nachdruck Hildesheim und New York 1974.
Gamucci	Baldassare Gamucci: Intorno alla vita e alle opere di Luigi Cherubini fiorentino ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce. Florenz 1869.
Gaspari	Gaetano Gaspari: Catalogo della Biblioteca musicale G. B. Martini di Bologna. 4 Bde. Bologna 1961.
Girod	Louis Girod: De la musique religieuse. Namur 1855.
GmP	Revue et Gazette musicale de Paris. Paris 1834 - 1842.
Grosheim	Georg Christoph Grosheim: Rezension der Messe d-moll (CV 155 von 1811). In: Cäcilia 10. 1829. S. 35 - 41.
Halévy	Jacques Fromental Elie Halévy: Ali-Baba et Sainte Cécile. In: Revue et Gazette musicale de Paris 1. 1834. S. 19 - 22.
Halévy, 1837	Jacques Fromental Elie Halévy: Seconde messe de requiem par Cherubini. In: Revue et Gazette musicale de Paris 4. 1837. S. 162 - 163.
Hanslick	Eduard Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870 - 1885. Kritiken. Berlin 1886.
Hauptmann	Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Hrsg. von Alfred Schöne. 2 Bde. Leipzig 1871.
Hazay	Oedeon von Hazay: Entwicklung und Poesie des Gesanges und die wertvollen Lieder der Gesamt-Musikliteratur. 2. Ausgabe. Leipzig 1915.

Helm	Theodor Helm: Konzertberichte aus Wien. In: Musikalisches Wochenblatt. 1873. S. 384 - 386.
Hiller, 1875	Ferdinand Hiller: Lugi Cherubini. Sein Leben und seine Werke, nebst persönlichen Erinnerungen. In: Deutsche Rundschau. Bd. 5. 1875. S. 404 - 420.
Hiller, 1876	Ferdinand Hiller: Musikalisches und Persönliches. Leipzig 1876.
Hirschberg	Leopold Hirschberg: Cherubinis Missa solemnis. In: Blätter für Haus- und Kirchenmusik 6. 1902. S. 180 - 183.
Hoffmann	Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Die Schriften über Musik. Weimar 1924.
Hofmeister	C. F. Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien auch musikalischen Schriften und Abbildungen. 3. ergänzte Aufl. Leipzig 1844ff.
Hohenemser	Richard Hohenemser: Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1913.
Hohenemser, 1926/27	Richard Hohenemser: Cherubiniana. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 9. 1926/27. S. 487 - 493.
Hopkinson	Cecil Hopkinson: A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700 - 1950. London: beim Autor 1954.
Hughes	Spike Hughes: The Toscanini Legacy. A Critical Study of Arturo Toscanini's Performances of Beethoven, Verdi and Other Composers. London 1959.
Jungmann	Josef Andreas Jungmann: Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. 2 Bde. Fünfte, verbesserte Aufl. Wien/Freiburg/Basel 1962.

Kalbeck	Max Kalbeck: Johannes Brahms. Berlin 1914.
Kalischer	Alfred Christlieb Kalischer: Beethovens sämtliche Briefe. 4. Bd. Berlin/Leipzig 1908.
Kinsky	Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Strawinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch. Beschrieben und erläutert von Georg Kinsky. Stuttgart 1953.
Kirkendale	Warren Kirkendale: New Roads to Old Ideas in Beethovens Missa Solemnis. In: The Musical Quarterly 56. 1970. S. 665 - 701.
Kretzschmar	Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung, erster Teil: Kirchliche Werke. 3. vollständig neu bearbeitete Aufl. Leipzig 1905.
Lesure/Sartori	François Lesure u. Claudio Sartori: Tentativo di un catalogo della produzione di Luigi Cherubini. In: Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Hrsg. von Adelmo Damerini. Florenz 1962. S. 139 - 187.
Library of Congress	Library of Congress Catalogs. Music. Books on Music and Sound Recordings. Washington 1976.
Maggini	Emilio Maggini: Lucca. Biblioteca del seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico. Mailand 1965.
La Mara	La Mara (Pseudonym für Marie Lipsius): Musikalische Studienköpfe. Bd. 2: Ausländische Meister. Vierte umgearbeitete Aufl. Leipzig 1878.
Marx-Weber	Magda Marx-Weber: Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Köln 1971. (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 89.)

Massenkeil	Günther Massenkeil: Die konzertierende Kirchenmusik. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bd. 2. S. 92 - 1o7. Kassel usw. 1976.
Mendelssohn	Briefe aus den Jahren 1833 - 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy. 5. Aufl. Leipzig 1865.
Miel	Edme François Antoine Miel: Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Cherubini. Extraits du Moniteur Universel des 24, 25 et 29 août 1842. Paris 1842.
Moreno	H. Moreno: Messe de Sainte-Cécile à Saint-Eustache. In: Le Ménestrel 47. 1881. S. 411 - 412.
Music Library	Music Library Association. Catalog of Cards for Printed Music. Hrsg. von Elisabeth Olmsted. 2 Bde. Totowa 1953 - 1972.
Nuc	The National Union Catalog. Pre - 1956 Imprints. Bd. 105. Mansell 1970.
Naumann	Emil Naumann: Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. 2. Aufl. Berlin 1883.
NrMz	Niederrheinische Musikzeitung. Köln 1853 - 1867.
Picchianti	Luigi Picchianti: Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini. Mailand 1843.
Pougin	Arthur Pougin: Cherubini, sa vie, ses oeuvres, son rôle artistique. In: Ménestrel 47 - 49. 1881/82. (57. Artikel vom 4. September 1881 - 17. Dezember 1882.)
Quatrelles	M. Quatrelles-L'Epine: Cherubini. 1760 - 1842. Notes et documents inédits. Lille 1913.
Reichert	Georg Reichert: Zur Geschichte der Wiener Messenkompositionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wien. Phil. Diss. 1935 (maschinenschriftlich).

Sartori	Claudio Sartori: La Capella musicale del duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'archivio. O. o. o. J.
Schemann	Ludwig Schemann: Cherubini. Stuttgart/Berlin/ Leipzig 1925.
Schlitzer, 1960	Franco Schlitzer: Lettere inedite di Luigi Cherubini. In: La Rassegna Musicale 30. 1960. S. 114 - 127.
Schlitzer, 1954	Franco Schlitzer: Momenti inedite della vita di Luigi Cherubini. Note in margine ad un libro di G. Confalonieri. In: Accademia Musicale Chigiana. 1954. S. 45 - 53.
Schlösser, 1881	Louis Schlösser: Eine Mitternachtsmesse unter Luigi Cherubinis Leitung. In: Euterpe 40. 1881. S. 166 - 170.
Schlösser, 1883	Louis Schlösser: Luigi Cherubinis solenne Messe zur Krönung Karls X. von Frankreich. In: Euterpe 42. 1883. S. 4 - 6, 24 - 27.
Schmitz	Arnold Schmitz: Zum Verständnis des Gloria in Beethovens Missa solemnis. In: Festschrift Friedrich Blume. Hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch. Kassel usw. 1963. S. 320 - 326.
Schnerich	Alfred Schnerich: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Wien/Leipzig 1909.
Schröder	Cornelia Schröder: Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 3. 1961. S. 24 - 60.
Schumann	Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Bde. 5. Aufl. Hrsg. von Martin Kreisig. Leipzig 1914.

Schweizer	Gottfried Schweizer: Cherubinis d-moll Messe in Frankfurt. In: Musik und Kirche 39. 1969. S. 238 - 239.
Tenbury	The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury. Compiled by Edmund H. Fellowes. Paris 1934.
Tiersot	Julien Tiersot: Cherubini, Méhul et les messes en musiques. In: Le Ménestrel 77. 1911. S. 153 - 154.
Thibaut	Anton Friedrich Justus Thibaut: Über Reinheit der Tonkunst. 5. Aufl. Heidelberg 1875.
Trierischer Volksfreund	Trierischer Volksfreund. 27/28. November 1976.
Verdi	Guiseppe Verdi: I copialettere. Hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio. Mailand 1913.
Walter	Georg Walter: Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Zürich 1960.
Weiler	von Weiler: Rezension des Requiem c-moll (CV 184 von 1816). In: Cäcilia 9. 1828. S. 55ff.
Weinmann	Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.). Wien 1964.
Weinmann, 1913	Karl Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. 2. Aufl. Kempten/München 1913.
Whistling, 1817	Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichnis der bis Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien . . . Leipzig 1817.

Whistling, 1828 Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichnis gedruckter Musikalien . . . 2. ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig 1828.

Willetts Pamela J. Willetts: Handlist of Music Manuscripts Acquired 1908 - 67. London 1970.

Wittmann Maximilian Emil Wittmann: Cherubini. Leipzig 1895. (= 18. Band der Musiker-Biographien aus Reclams Universalbibliothek.)

Wotquenne Alfred Wotquenne: Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Dressé par ordre de matières, chronologique et critique. 3 Bde. Brüssel 1898 - 1908.

Zanotti Gino Zanotti: Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna. Catalogo del fondo musicale. 2 Bde. Bologna 1970.

Zelter Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hrsg. von Ludwig Geiger. 2 Bd. 1819 - 1827. Leipzig [1920].

Lebenslauf

Am 25. 11. 1944 wurde ich in Udenhausen/Hunsrück als Sohn des Organisten Johann Ternes und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Liesenfeld, geboren. Ich besuchte seit 1951 die Volksschule in Udenhausen und legte im Februar 1965 am Privaten Johannesgymnasium der Arnsteiner Patres in Niederlahnstein die Reifeprüfung ab. Ab 1. 4. 1965 war ich bei der Bundeswehr und ging am 31. 3. 1967 als Leutnant der Reserve ab.

Vom Sommersemester 1967 bis Wintersemester 1969/7o studierte ich an der Pädagogischen Hochschule Koblenz, an der ich am 2o. 2. 197o die Erste Prüfung für das Lehramt an Volksschulen ablegte. Am 2. 3. 197o trat ich in den Volksschuldienst des Landes Rheinland-Pfalz ein und legte am 3. April 1973 die Zweite Prüfung für das Lehramt an Grund- und Hauptschulen ab.

Seit Sommersemester 197o studierte ich gleichzeitig an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn die Fächer Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Kunstgeschichte. Meine Lehrer in Musikwissenschaft waren die Herren Professoren Kross, Massenkeil, Platen und Vogel. Erziehungswissenschaftliche Vorlesungen und Übungen besuchte ich vor allem bei den Herren Professoren Derbolav, Geißler und Ritzel, kunstgeschichtliche Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren Müller-Hofstede und Trier.

Vom 1. 2. 1974 bis 31. 1. 1979 war ich zugleich Pädagogischer Assistent im Seminar für Musik an der Erziehungswissenschaftlichen Hochschule Rheinland-Pfalz, Abteilung Koblenz.